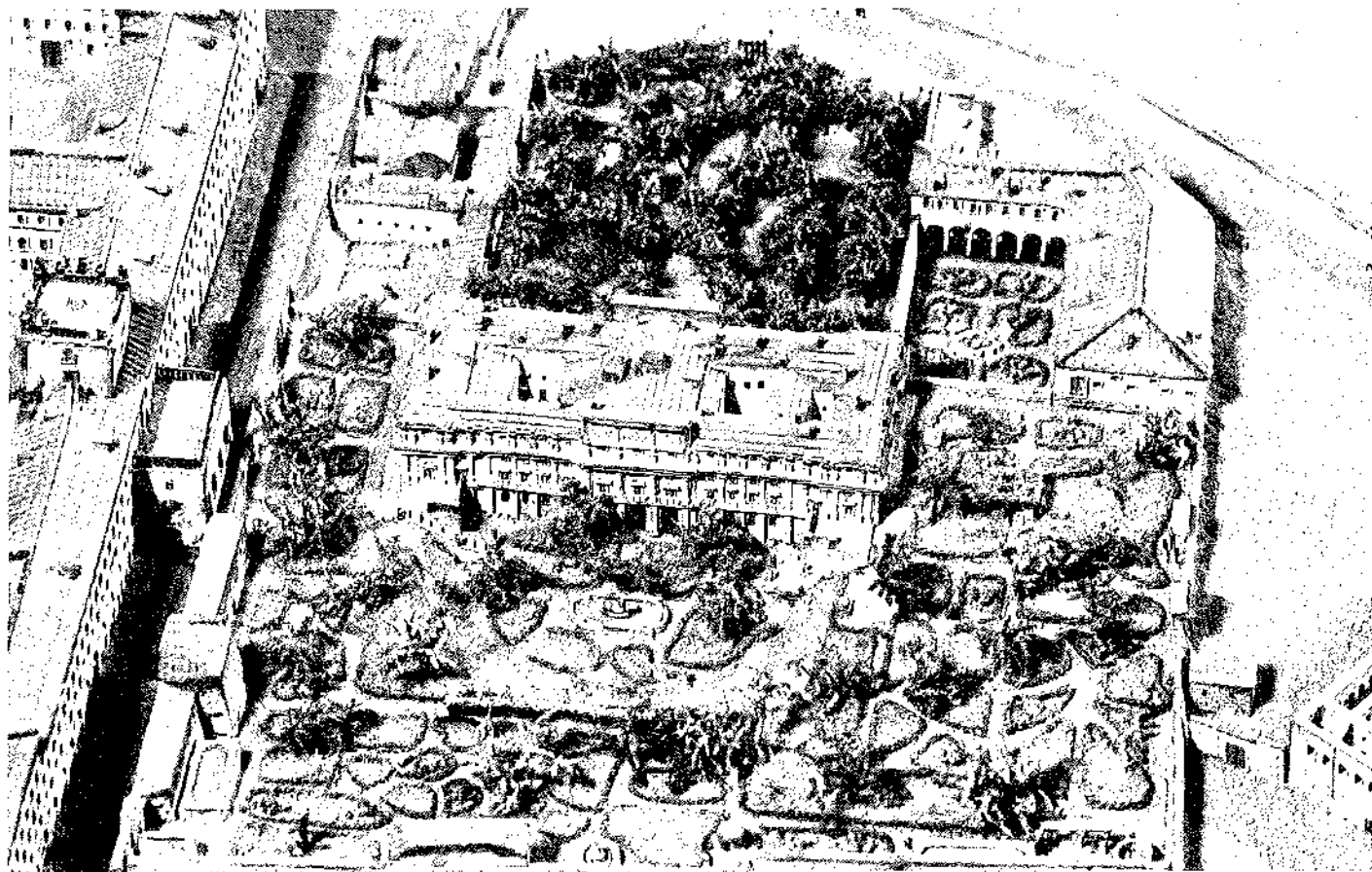


PALACIO DE LIRIA

Cuando en 1787 el viajero inglés William Beckford visita en Madrid a la duquesa de Berwick, elogia su palacio el «más espléndido de Madrid... del más puro estilo parisino moderno» (1). Al margen de lo desacertado de la filiación estilística de la arquitectura del palacio, más vinculado a nuestro juicio a prototipos italianos, Beckford, quería referirse especialmente al carácter exento del edificio y al «espacioso patio de entrada», sobre el que en el siglo XIX surgiría la pradera y árboles que hoy pueden verse. Frente al carácter que inicialmente tuvo este espacio libre, como auténtico espacio de respeto que señalaba un largo silencio previo a la magnífica fachada del edificio, dejando a ambos lados la zona reservada a dos sencillos jardines de

disposición cruciforme, el siglo XIX alteró sustancialmente su significado al sembrar una pradera de borde curvilíneo con cierto sentimiento inglés. En nuestro siglo nuevos plantíos de árboles dieron lugar a una auténtica pantalla verde que al tiempo que proporciona intimidad a la vida del palacio impide la hermosa vista que tras las bellísimas verjas podría ofrecer el edificio sobre la calle de la Princesa. Aquella idea primitiva de verdadera «cour d'honneur», queda reflejada en uno de los planos del siglo XVIII que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de París y que en su día halló Miguel Molina (2).

En ellos cabe ver toda suerte de ideas para lo que sería el jardín posterior que, por problemas esencialmente eco-

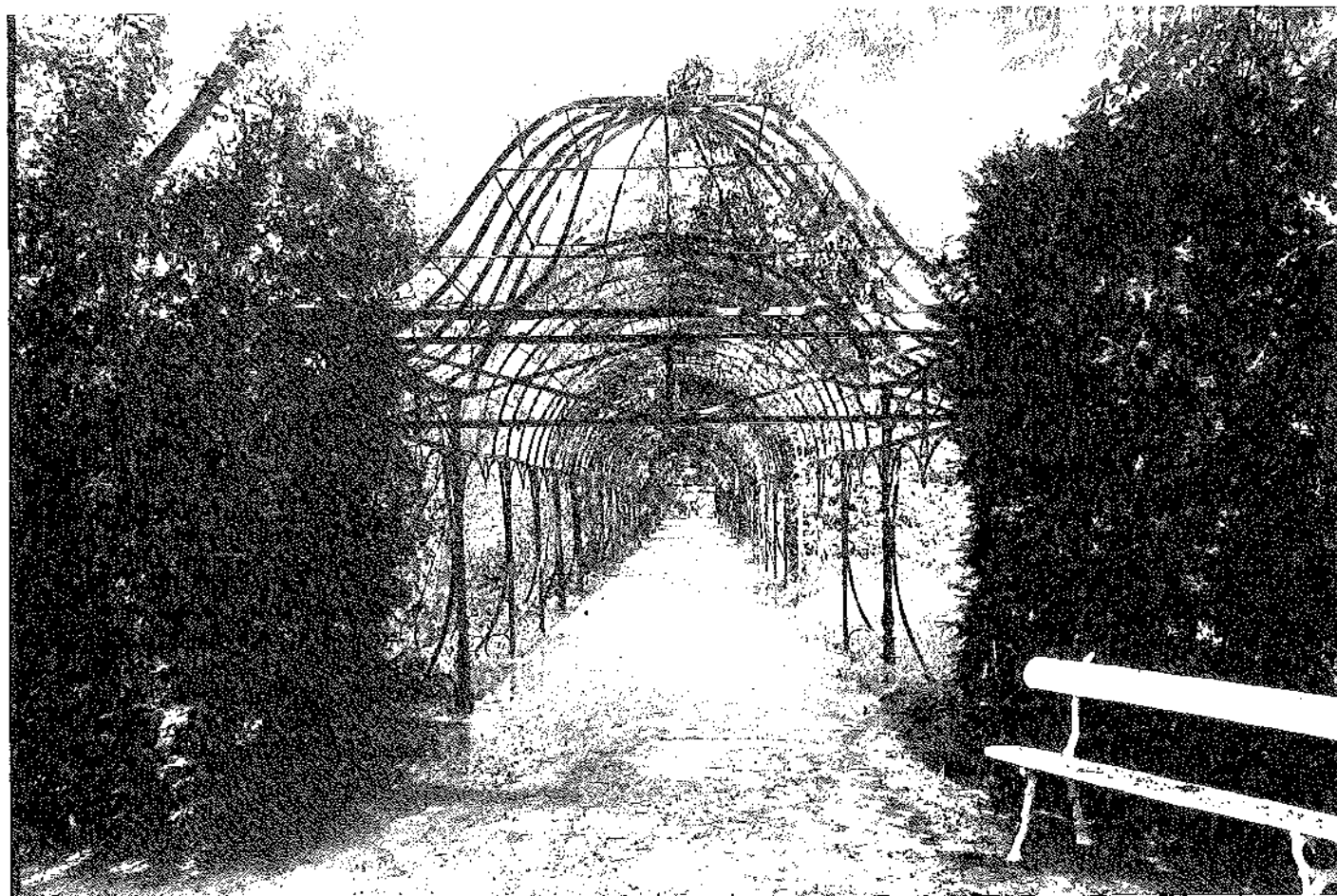


y lisos completarían la imagen pedida por el duque a quien preocupaba en extremo la simetría.

Lo cierto es que ni una ni otra solución llegó a cristalizar y en el siglo XIX, una vez consumada la unión de las Casas de Berwick y de Alba (1802), se llevó allí un dibujo que según muestra el plano de Ibáñez Ibero (1874), ofrece una opción mixta entre la obligada simetría y el carácter aparentemente más libre del jardín pintoresco. Más adelante se debió replantear el jardín, si bien conservando «in situ» algún elemento como la fuente de borde mixtilíneo centrando el plano inferior, la cual se convirtió a su vez en el centro de un sencillo tridente que en ella convergía, según nos dejó recogido el croquis hecho por Forestier que, al parecer, tuvo una intervención en el jardín. Entre la fuente y el palacio se formó, también entonces, un finísimo parterre de boj y *Evonimus pulchellus*, de planta rectangular y alargada en paralelo a la fachada del palacio, incluyendo delicados dibujos de roleos centrados por macizos de flores (4).



«Trazado definitivo del jardín posterior del Palacio de Liria», según Forestier. Dibujo de F. García Mercadal.

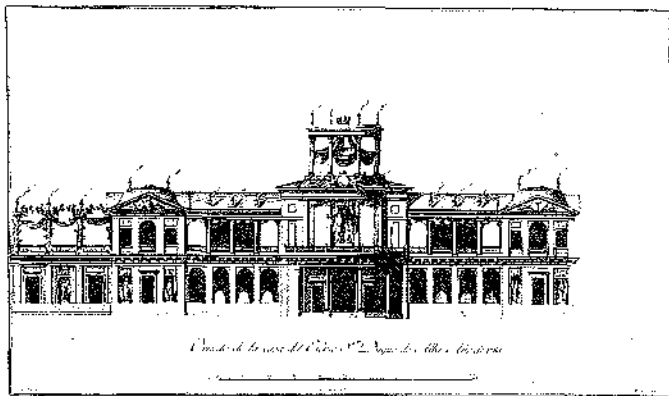


Aspecto parcial del jardín del Palacio de Liria en la actualidad.

[illegible]

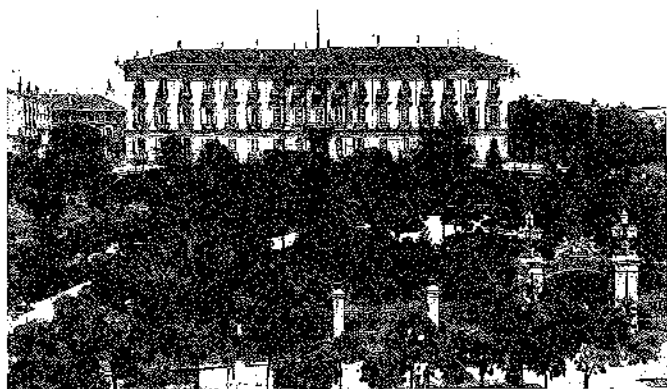
PALACIO DE BUENAVISTA

En relación con los jardines del palacio nos interesa el momento en que el XII duque de Alba compra en la testamentaria de Isabel de Farnesio la posesión de Buenavista,



para convertirla en morada propia. Más tarde, en 1770, el duque encargó a Ventura Rodríguez el diseño de un terrado, jardín y picadero entre el palacio, en lo alto, y la calle de Alcalá, con la que la posesión toda guardaba una diferencia muy notable de nivel. Este escalonamiento sería uno de los problemas con el que el palacio y su jardín tuvieron que contar siempre, forzando incluso a que el propio palacio tuviera la fachada principal de espaldas a la calle de Alcalá, dando a una modesta plaza que se llamó del Marqués de la Ensenada, cuando éste ocupaba aquella posesión y que ahora recibiría el nombre de plaza del Duque de Alba. Así el jardín quedaba, detrás del edificio y dominaba la calle de Alcalá sobre un muro de contención formando una terraza ajardinada que contaba con un delicado antepecho y balcón según nos muestra el diseño de Ventura Rodríguez. En éste, conservado hoy en el Museo Municipal, se ven los tres elementos que configuraban entonces Buenavista: la casa-palacio con dos parterres, un amplio picadero con un acceso propio para los caballos, y un jardín separado por un talud que se salva por una escalera derramada.

A raíz del matrimonio (1775), de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva, XIII duquesa de Alba, con José María Álvarez de Toledo, XI marqués de Villafranca, el arquitecto Pedro Arnal recibió el encargo de hacer un proyecto para el palacio que habitarían los nuevos duques de Alba. El edificio se comenzó en 1777 y supone el núcleo inicial sobre el que más tarde aparecerían las adiciones y reformas, no siempre afortunadas, que hoy conocemos. Arnal cambió, posiblemente pedido por los mismos duques, la orientación de la fachada que ahora se elevaría mirando hacia la calle de Alcalá, y ello iba a repercutir directamente sobre los jardines ya que desaparecería el jardín aterrazado para organizar los accesos desde dicha calle. Esto

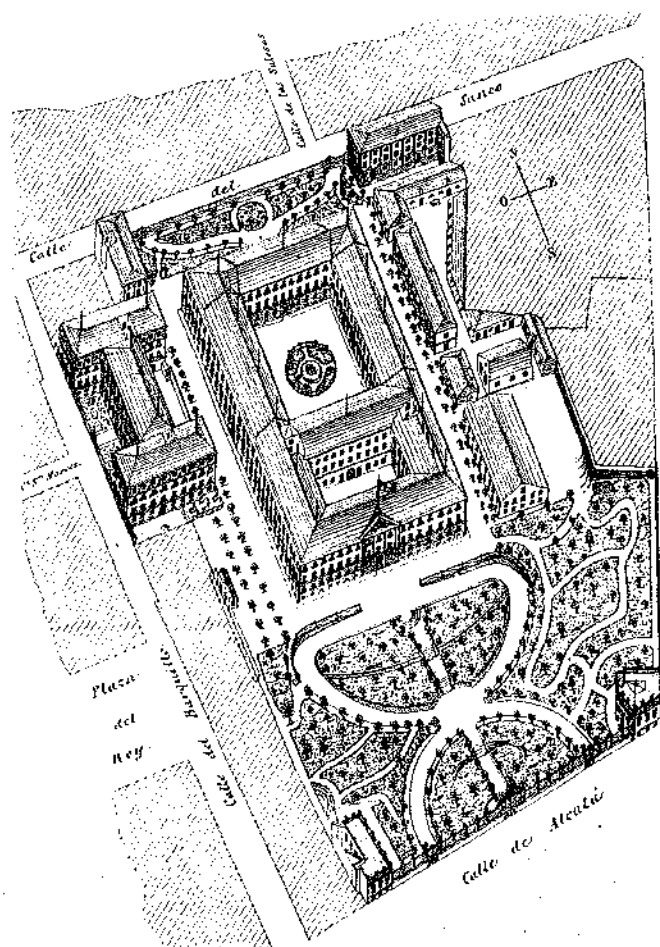


Estado del jardín de Buenavista a principios del siglo XX (Laurent).

exigía desmontar gran parte del terreno, por lo que primero hubo un proyecto de jardines de hacia 1787, en el que se ve una red ortogonal de caminos, con fuentes en sus encuentros y unos sencillos parterres, ocupando lo que Ventura Rodríguez había concebido como picadero y jardín. Que todavía se intentó conservar el jardín en alto lo muestra el hecho de que en 1789, y con motivo de la coronación del nuevo monarca Carlos IV, Juan de Villanueva hizo por encargo de los duques una soberbia composición arquitectónica apoyada en el muro de contención del jardín. Representa una fachada a tres ejes, siendo el central que coincide con el balcón del jardín sobre la calle el más importante. Allí aparece una curiosa superposición de órdenes y el antepecho del jardín se convierte en tribuna de honor, bajo cubierto, y presidida por el antiguo balcón desde el que se verían los desfiles militares y demás festejos organizados con motivo de aquel regio suceso.

La muerte temprana del duque de Alba, en 1796, y la de la duquesa en 1802, además de unos incendios fortuitos en el palacio de Buenavista, paralizaron las obras, y los acontecimientos políticos de 1808 supusieron el final de una etapa en la historia de los jardines de Buenavista. A la vuelta de Fernando VII hubo un intento de convertir el edificio en museo de pinturas, bajo el nombre de Museo Fernandino, y con este motivo el arquitecto Antonio López Aguado hizo un nuevo proyecto (1814), con acceso desde la calle de Alcalá, salvando los diferentes niveles por medio de una larga rampa. El jardín quedaba relegado a un costado del edificio (6).

No prosperó aquella idea y andando el tiempo se instaló en Buenavista el Museo de Artillería, donde estuvo el extraordinario Real Gabinete de Modelos Geométricos Topográficos fundado y dirigido por León Gil de Palacio, autor del conocido modelo o «maqueta» de Madrid (1830). Precisamente en ella cabe ver el nuevo acceso al palacio, desde Alcalá, hecho a través de los antiguos jardines lo cual exigió una fuerte excavación. A mitad de su recorrido salen a derecha e izquierda de este camino dos ramales en forma de semicírculo, cuyo diseño en planta aún se conserva. Hacia los años 1880 se le dio a todo el jardín el carácter que hoy tiene sobre la idea de eliminar el antiguo



«Aspecto general de las edificaciones y trazado definitivo del jardín de Buenavista», hacia 1880 (Grabado de J. Pajares).

muro de contención sustituyéndolo por la hermosa verja que hoy vemos, abrir un triple acceso, y nivelar el jardín en una caída gradual hacia la calle de Alcalá. Además de caminos sinuosos de segundo orden, el carácter del jardín queda fijado por una calle central, a eje con la fachada principal, que sube una pendiente fuerte atenuada por varios golpes de escalera, y dos accesos en rampa para vehículos formando prácticamente un ocho para facilitar dos direcciones. Sobre el jardín se plantaron entonces especies arbóreas que son ya prácticamente centenarias algunas de ellas.

PALACIO DE VILLAHERMOSA

En uno de los extremos del Salón del Prado, y dando su fachada principal a la Carrera de San Jerónimo, frente al Antiguo Palacio de Medinaceli, se encuentra el palacio de Villahermosa, cuya actual propiedad ha conservado tan solo las fachadas del mismo. De este modo se ha perdido el interior, siendo especialmente dolorosa la desaparición de las piezas nobles como lo eran la escalera de honor, la capilla, y el gran salón principal, afectando igualmente las últimas obras a lo muy poco que restaba del antiguo jardín para la construcción de un aparcamiento subterráneo.

En efecto, el palacio diseñado por Silvestre Pérez (1783), según encargo de doña María Manuela Pignatelli de Aragón y Gonzaga, duquesa de Villahermosa, y terminado por el arquitecto Antonio López Aguado (1806), llevaba como complemento un extraordinario jardín, el cual a su vez lindaba con otras huertas y jardines análogos, como los de San Fermín de los Navarros y del marqués del Valmediano, sin olvidar que en la misma línea del Prado se encontraba el

palacio de Alcañices que igualmente poseía un frondoso jardín. De este modo los jardines reales del Buen Retiro, al otro lado del Salón del Prado, hallaban una noble respuesta en estas magníficas posesiones hoy perdidas, y de las que dan una buena idea las litografías de Guesdon (1854) y Eduardo León (1856), en vísperas de la destrucción de todo este ámbito de Madrid que, consumado en nuestros días, se inició en los de Isabel II. Recuérdese a estos efectos que la actual calle del Marqués de Cubas, entre Alcalá y Carrera de San Jerónimo, se llamaba ya en el siglo XVII calle de los «Jardines» (Texeira), precisamente por aquéllos a que nos hemos referido, entre otros. Dicha calle pasó a llamarse del Arbol del Paraíso, sin duda por algún ejemplar singular que existiera en uno de ellos, hasta que se cambió su nombre por el del Turco y éste por el que hoy lleva.

No obstante un viejo inventario y tasación (1828), del jardín hecha por don Antonio Sandalio de Arias, «individuo de varias academias y Sociedades económicas extranjeras y del Reyno, Catedrático de agricultura y Jardinero



Detalle de la «Vista caballera de Madrid desde la Puerta del Sol», litografía de Eduardo León y Rico, 1856. Entre los jardines de Buenavista y Villahermosa, la calle llamada sucesivamente «Jardines», «Arbol del Paraíso» y «del Turco» (hoy, «Marqués de Cubas»).

mayor del Real Jardín Botánico de esta Corte» (7), nos permite recordar la riqueza de aquel vergel, complemento sustancial del palacio, como señala la inscripción que remata la fachada del jardín: «In eodem loco artis perfectionem et naturae oblectamentum Maria Emmanuela Ducissa Villahermosae consociavit» (María Manuela, Duquesa de Villahermosa, unió en este lugar la perfección del Arte y el deleite de la Naturaleza). La concepción del jardín como deleite o recreo, ya había aparecido sobre una de las entradas del Jardín Botánico (1781), instaurado para la salud y recreo de los ciudadanos («Civium saluti et oblectamento»).

El jardín de Villahermosa, si bien no podemos decir nada de su trazado, debía responder al llamado inglés, contando con una serie de elementos como el estanque, puente rústico, cenador chinesco, portada de cañas, bosquetes, etc, todos ellos propios de la concepción romántica del jardín paisajista, al que prestarían su apoyo el casi medio centenar de cipreses allí crecidos. Este detalle, así como el conocimiento de la existencia de un camino cubierto, formado por arbustos y plantas entre los cuadros de flores, de plazoletas con laureles, y otros aspectos análogos, lo debemos a la minuciosa relación hecha por Sandalio de Arias, que permite hacernos una idea cabal de la rica vegetación de este jardín, que sólo en árboles rebasaba aproximadamente el millar de ejemplares:

«Doscientos setenta y ocho olmos o álamos negros como los llama el vulgo, grandes, sanos y frondosos, a ciento cuarenta reales cada uno, importan 38.920 reales vellón.

Ytem doscientos setenta y uno dichos medianos a setenta reales cada uno, valen todos 18.970 reales vellón.

Ytem cuatrocientos cuarenta y nueve mas pequeños de dicha especie y otras varias cuyos troncos en todos los de esta división no bajan del grueso de una muñeca, a quince reales cada uno, valen todos 6.735 reales vellón.

Las plantas de lila común, jazmín y otras que con muchos arbolitos chicos existen en todo el bosque, valen 6.000 reales vellón.

Todos los arbustos y plantas que forman el caprichoso y bien entendido camino cubierto que hay entre los cuadros de las flores, 3.000 reales vellón.

Veinte y dos higueras, grande con chica, siendo como son las primeras el mayor número, las justiprecia a sesenta reales, y en este concepto importan todas 1.320 reales vellón.

Un nogal grande de la especie llamada mollar, 200 reales vellón.

Otro ídem pequeño, 10 reales vellón.

Cuarenta y seis cipreses, a ciento y ochenta reales cada uno, valen todos 8.280 reales vellón.

Todas las plantas o pies de árbol de la vida (hulla orientalísim) que en gran número forman los textos o hayas de ciertas calles, valen dos mil reales, 2.000 reales vellón.

Veinte y cuatro laureles colocados en sus plazas y en buen estado de vegetación a quince reales cada uno, valen todos 360 reales vellón.

Diez lauros, a veinte reales, importan 200 reales vellón.

Doce perales de diversas castas a veinte reales cada uno importan 240 reales.

Once ciroleros, a quince reales cada uno, valen todos 165 reales.

Dos manzanos grandezuelos, a veinte reales cada uno, importan ambos 40 reales.

Veinte y uno dichos llamados enanos o del paraíso, a cuatro reales, valen 84 reales.

Nueve granados de fruto comestible, a 40 reales cada uno importan 360 reales.

Tres dichos de flor doble, a diez reales, son 30 reales.



Restauración de los jardines de Villahermosa.

Ciento treinta y cinco golpes de peosisa, a cuatro reales cada golpe, valen 540 reales.

Cincuenta y ocho golpes de crisantemo de la china, a tres reales cada golpe, son 174 reales.

Cincuenta y ocho dichos de girasoles, a dos reales, importan 116 reales.

Seis golpes o matas de rosal mosqueta, a ocho reales, 48 reales.

Ocho dichos de rosal de Piocha, a ocho reales, suma 64 reales.

Seis pasionarias grandes, a veinte reales cada una, 120 reales.

Treinta y tres golpes o matas de rosal de bengala, a seis reales cada uno, son 198 reales.

Tres cordones de rosal de cien hojas, 90 reales.

Diez golpes de lirio, a tres reales golpe, son 30 reales.

Dos cordones de mejorana, en 40 reales.

Tres eras de dicha planta en disposición de transplantarse, a veinte reales, valen 60 reales.

Todas las demás plantas perennes de flor y de adorno que se encuentran esparcidas por los cuadros y no van enumeradas en las precedentes, valen 1.000 reales.»

De lo que este jardín llegó a ser en vísperas de su destrucción pueden darnos idea las dos acuarelas que, conservadas en el Archivo de los duques de Villahermosa, ofrecen una «restauración», proyectada o realizada, coincidente en sus rasgos fundamentales con el prototipo romántico arriba indicado.

Treinta pares fructificando, a 40 reales cada una, importan 1.200 reales.

Dos morales negros a sesenta reales, son 120 reales.

Seis grandes golpes o matas de Geringuilla a 20 reales cada golpe, importan 120 reales.

Siete ídem de lila de Persia, a cuarenta reales, son 280 reales.

Diez y ocho tejos de buen tamaño, a sesenta reales, importan todos 1.080 reales.

Tres acacias de quitasol, a diez reales cada una, 30 reales.

Los arbolillos nuevos de castaño de Indias, sóforas del Japón, carpes flores de amor, moreras aceres, catalpas, acacias de dos puntas, fallas, fresnos y codesos, que en bastante número se encuentran en el criadero, ya a punto de trasplanto, valen 1.340 reales.

Treinta parrillas nuevas en viveros, 30 reales.

Una porción de colistroy y romeros que hay esparcidos por el jardín, en ochenta reales, 80 reales.

Tres eras de menta pipirita, a diez reales la era, treinta reales, 30 reales.

Dos cordones de violeta doble, en 60 reales.

Dos ídem de hierba doncella, en 20 reales.

Las cuerdas y golpes o matas de bupleuro que hay en la rambla inmediata a la fachada de la casa, en ochocientos reales, 800 reales.

Seis almendros dulces y varios peralillos no ingertos que se encuentran en los cuadros del jardín, valen 40 reales.

Tres eras de hiedra terrestre, a veinte reales cada era, son 60 reales.

Una porción considerable de rosales de todo el año que ya en cuerdas y ya en golpes esparcidos se encuentra en el jardín, valen trescientos reales, 300 reales.

Diez adelfas, a seis reales cada una, 60 reales.

Diez filireas, a seis reales son 60 reales.

Cuatro dahayas, a cuarenta reales, son 160 reales.

Trece plantas de pajarilla, a dos reales, son 26 reales.

EL CASINO DE LA REINA

Entre los pocos y selectos jardines con que Madrid contó en otro tiempo hay que recordar el Casino de la Reina, en la confluencia de la Ronda de Toledo con la calle de Embajadores, frente a la Fábrica de Tabacos. Había allí unas tierras conocidas como la Huerta del Clérigo Bayo que, entre 1817 y 1818, se convirtieron en un bello jardín con el que Madrid obsequió a doña Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, con motivo del embarazo de la reina. Este fue el tema que, al temple y sobre lienzo, pintó en 1818 Vicente López para decorar el techo del salón del pequeño palacete o casino que presidía aquellos jardines (8). El traslado de aquella pintura al Museo del Prado (1865), nos ha conservado la imagen de este modesto edificio de recreo, de dos plantas y de una arquitectura muy sencilla, pero que contaba con bellos salones, además, del ya citado, decorados y ricamente amueblados, conservándose hoy tan sólo dos techos pintados por Zacarías



«Entrada monumental al Casino de la Reina», que actualmente sirve de ingreso al Retiro en la Plaza de la Independencia, frente a la Puerta de Alcalá.

González Velázquez que con los temas alegóricos de «El Día» y «La Noche», se pueden ver instalados en el Museo Romántico de Madrid.

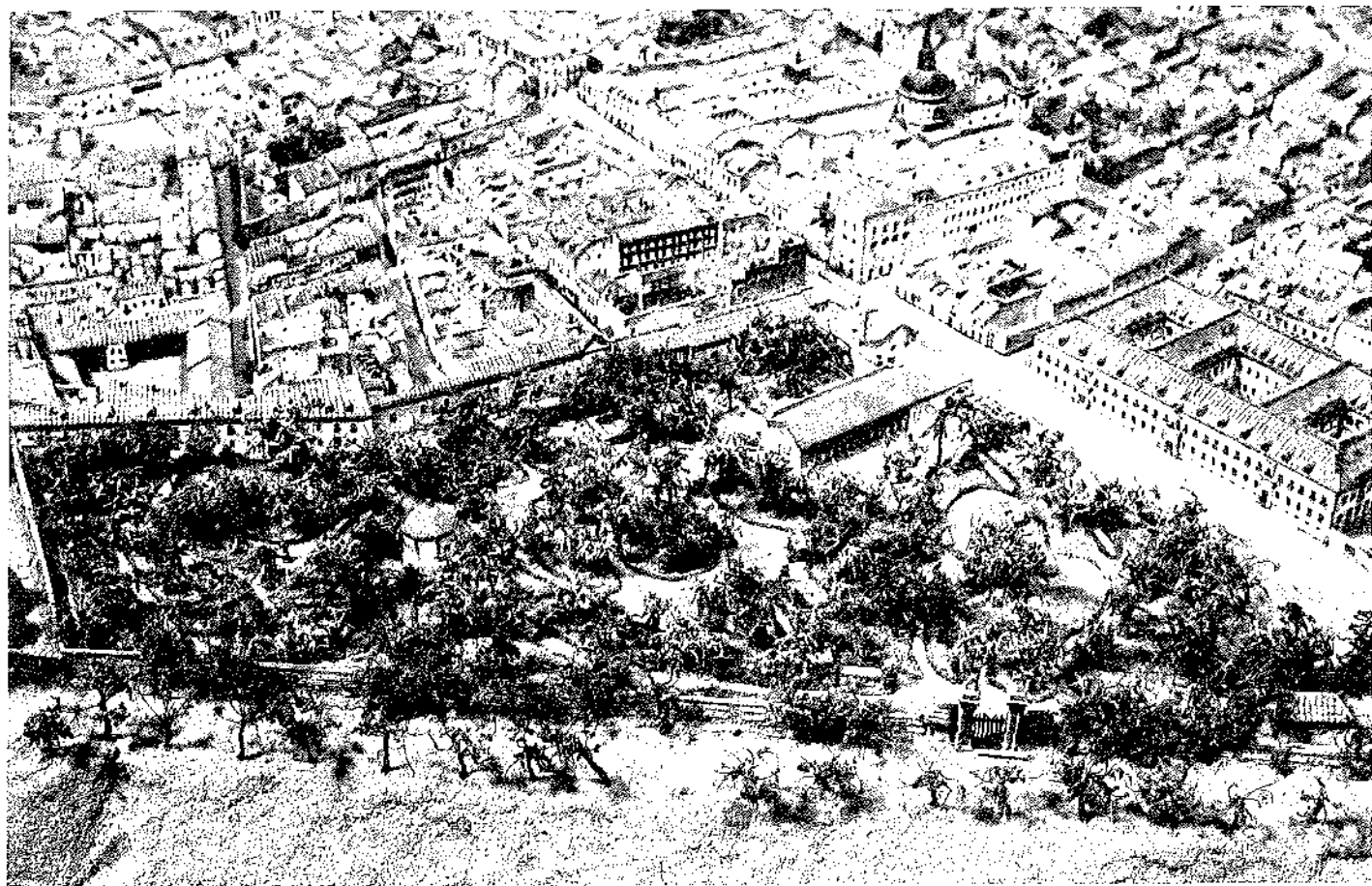
Mayor desarrollo alcanzaron los jardines a los que se accedía a través de una entrada monumental, abierta sobre la Ronda de Toledo que, inspirada en la que flanquea uno de los accesos al Jardín del Príncipe en Aranjuez, se encuentra hoy sirviendo de ingreso principal a los jardines del Retiro en la Plaza de la Independencia, frente a la Puerta de Alcalá.

De ser cierta la traza del jardín que refleja el Plano Parcelario de Ibáñez Ibero (1874), la disposición general adolecía de unidad compositiva, posiblemente debido a la transformación de un jardín preexistente (1809) que, al parecer perteneció al que fuera Ministro de Justicia con José Bonaparte don Manuel Romero, quien ya se preocupó de levantar allí una casa-palacio que muy bien pudiera ser la misma que luego el Ayuntamiento acondicionó para obsequiar a la reina (9). El diseño del jardín responde en líneas generales a un planteamiento romántico y paisajista, con el recorrido sinuoso y serpenteante de sus caminos, ría, isla, puente, templetes, etc., a los que hay que sumar la mezcla de macizos regulares de flores, pequeños par-

terres, incluso paradójicas calles rectas y regularmente entrecruzadas que contradicen el sentido general del jardín.

Por la detallada descripción que nos ha dejado Madoz (10), podemos recuperar del olvido la existencia de una noria para extraer el agua tomada de varias minas, así como otros viajes de aguas dulce y gorda que surtían las fuentes y aseguraban el riego de aquella real posesión. *Conocemos asimismo que había dos invernaderos, uno de ellos cerrado con cristal, emparrados, un templete de madera en alto sobre el dique que contenía el agua que alimentaba la ría, un cenador chinesco, construido ya en 1844, otro albergando unos canapés, grutas, pérgolas, asientos y mesas rústicas, estatuas como una Venus de Médicis, o grupos como Castor y Polux o el de Artemisa llorando sobre el sepulcro de su esposo el rey de Caria, en fin con toda suerte de elementos que hacen dolernos de la efímera vida del Casino. Este se convirtió luego en sede del Museo Arqueológico, levantándose después el edificio de la Escuela de Veterinaria que ahora ocupa el Instituto «Cervantes», perdiéndose así lo poco que del jardín pudo quedar.*

Hoy tan solo el nombre de la modesta calle del Casino nos recuerda el lugar en el que aquél estuvo.



El Casino de la Reina, según el modelo de Madrid de L. Gil de Palacio, 1830.

BARQUILLO

El nombre de los duques de Osuna está ligado en nuestra ciudad a varias casas y palacios que, con sus jardines, han sido o pudieron llegar a ser lugares absolutamente principescos resistiendo comparación con el escenario habitual de la nobleza europea. Una forma de vida, que por sus intereses y mentalidad excedía de la común entre nosotros, dio lugar en los Osuna a una concepción de la residencia propia, desde el punto de vista arquitectónico, que nada tenía que ver con la actitud media, más bien gris, y que había impedido a nuestra ciudad poseer una arquitectura privada de porte monumental como cabe encontrar en otras capitales europeas. En este espíritu entraba de lleno el goce y disfrute de un jardín, sin el cual no puede entenderse la vida en la corte ducal. El jardín se convertía, sin duda alguna, en un signo de refinamiento más que de poder. Era una necesidad para el espíritu culto permitiéndole un trato casi familiar con la Naturaleza que, llegado el siglo XVIII, se convirtió en una exigencia intrínseca del pensamiento ilustrado.

No obstante y referido a los Osuna conocemos algunos datos de interés del mismo siglo XVII, y curiosamente ligados una vez más a un personaje femenino, doña Remigia Fernández de Velasco, duquesa de Osuna por su matrimonio. Ella había heredado, a finales del siglo XVII, una casa en el barrio de Barquillo que pronto fue conocida como la «Casa de la duquesa de Osuna», con fachada a la calle de Piamonte y a la de Santa Bárbara la Vieja. El interior del palacio ya fue objeto de la admiración de Saint-Simón en sus Memorias, donde pondera el mobiliario y algunas piezas singulares como la soberbia sala de Opera (1). Pero además del interés del edificio en sí, el palacio contaba con una huerta y un jardín, concebido éste posiblemente como

un jardín a la italiana a juzgar por los datos que conocemos. En efecto, el jardín dominaba desde lo alto la huerta, hallándose separada de ésta «por un corredor con pasamanos y balaustres de hierro y pedestales con diez figuras de mármol blanco de Génova, y unos niños en sus hornacinas llevando conchas en las manos, también de mármol de Génova». El jardín, que tenía un cerramiento de fábrica, contaba con un total de quince cabezas o bustos de emperadores romanos, dentro de otros tantos nichos, que quizá pudieran ser las que luego pasaron a la Alameda. Se encontraba allí igualmente una serie de fuentes entre las que destacaba una de mármol genovés, con un «mar de ochenta pies de circunferencia» y cinco esculturas que representaban a los planetas, así como dos estatuas, también de mármol, representando a un viejo y a un soldado «a la romana echando mano a la espada». Otras fuentes menores, cuatro de jaspe encarnado, otra también de jaspe rematada por una columna de mármol con un Cupido, así como media docena de columnas de mármol blanco de Génova, enriquecían otros tantos rincones de este jardín. Entre frutales y flores consta que existían allí perales de invierno de Aragón, granados, melocotoneros, membrillos, un nogal, cinco azufaifos, albaricoques, guindos, ciruelos, jazmines, almendros, azucenas y clavelinas.

El jardín, huerta y casa pasó en la segunda mitad del siglo XVIII a manos de don Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frias, pero para entonces los Osuna, y especialmente a través de la singular figura de María Josefa Soledad Pimentel Téllez-Girón, ponían su interés en los nuevos proyectos para el palacio de Leganitos y «El Capricho», más conocido éste como Alameda de Osuna.

LEGANITOS

A raíz de una prolongada estancia de los duques de Osuna en París, en 1799, motivada por el traslado de don Pedro de Alcántara Téllez Girón a Viena como embajador del rey de España, y tras habitar durante casi un año el espléndido palacio de los duques del Infantado en aquella capital francesa, palacio que el arquitecto Chalgrin había construido en 1767 en la rue Saint-Florentin, para los Fitz James (2), los de Osuna decidieron encargar un proyecto de «hotel» parisien al arquitecto Mandar, con intención de levantarlo sobre las casas que poseían en la zona de Leganitos en Madrid. Pero antes de referirnos a este interesante proyecto, hay que decir algo de aquellos solares, así como mencionar el singular caso de espionaje profesional, en el que aparece involucrada la figura excepcional del arquitecto francés Belanger.

Ya en 1629 el duque de Osuna había adquirido gran parte de la manzana 557, en la zona de Leganitos (3), donde



«Vista del solar del Palacio de los Duques de Osuna en Leganitos». Dibujo de M. Mauricio Medina, 1799.

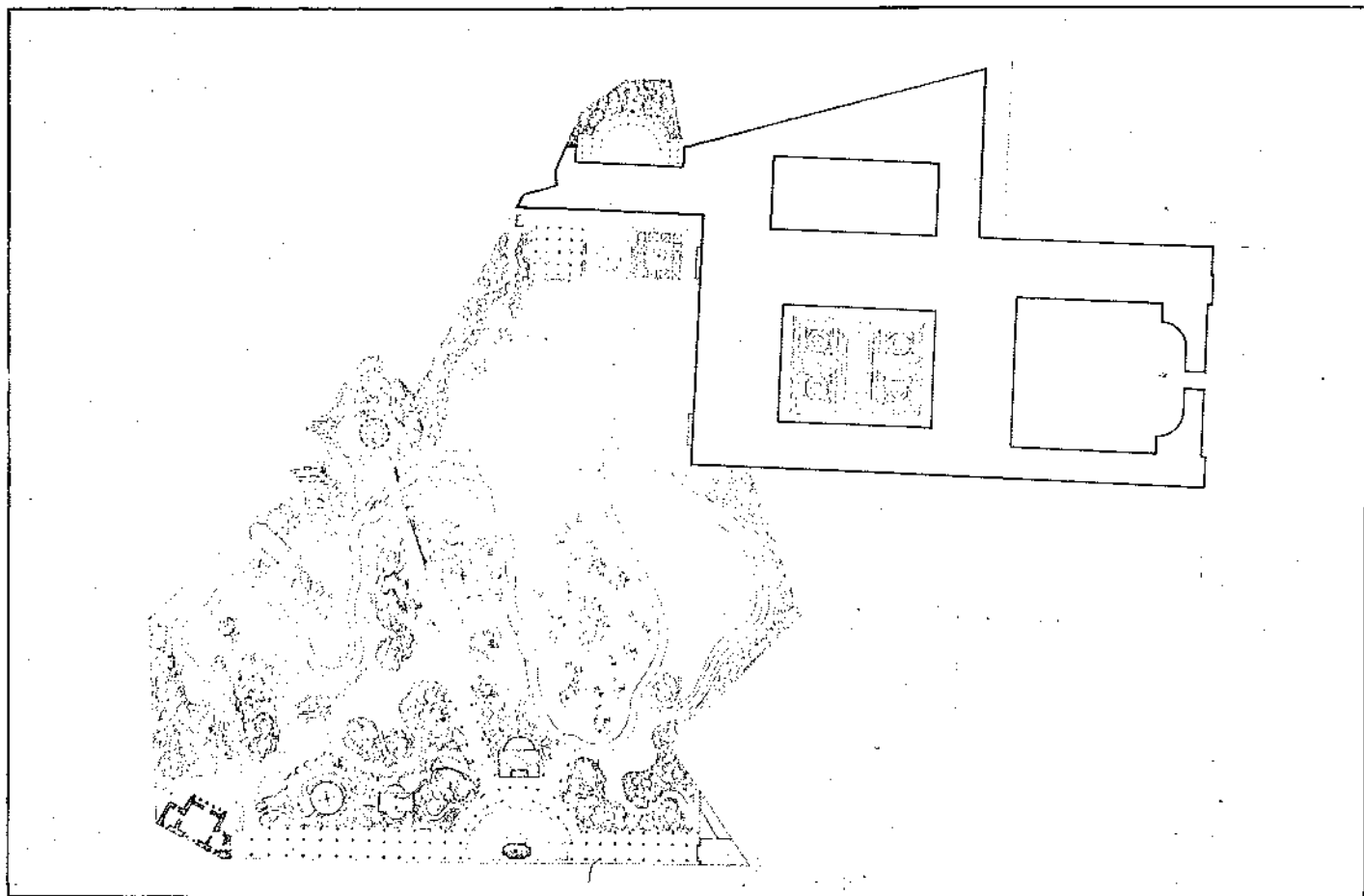
al menos desde el siglo XVIII existía un palacio, de disposición muy tradicional, que habiendo sufrido un fuerte incendio en 1723 obligó a su práctica reconstrucción. Que los duques habitaron este viejo palacio con sus huertas y jardines lo testimonia el hecho de que la calle que pasaba ante aquel caserón se llama ya en el plano de Espinosa, de 1769, calle del Duque de Osuna. Así mismo en el gran plano de Madrid de Tomás López, de 1785, figura en esta manzana 557 el palacio de los duques de Osuna, en la relación que el autor incluye de las «Casas de los Grandes» (4). Con motivo del matrimonio de María Josefa Pimentel, Condesa-duquesa de Benavente, con don Pedro de Alcántara Téllez-Girón, IX duque de Osuna, efectuado en 1771, parece que habitaron este Palacio de Leganitos, si bien en las ausencias del duque —Italia, Menorca, etc.—, la duquesa estuvo instalada en el palacio que su madre tenía junto a la Puerta de la Vega (5).

Al advenimiento de Carlos IV, en 1789, y para celebrar su coronación, se hicieron en el palacio de Leganitos algunas obras de importancia, a juzgar por los gastos efectuados en derribos y reformas cuyo costo excedía el millón y medio de reales, pagados en parte al arquitecto Mateo Guill. Se trataba especialmente de organizar «los salones y su adorno» en uno de los cuales pudo estar la pareja de retratos que de los nuevos monarcas hizo el «Pintor

D. Fran.^{co} Golla... para la función de la Coronación» (6). Este hecho pone de relieve la incapacidad de los viejos caserones de la nobleza afincada en Madrid, para organizar la «fiesta» con el aparato y solemnidad que requiere la nueva etiqueta de la segunda mitad del siglo XVIII. Por ello, la duquesa de Osuna, después de conocer «in situ» y en detalle la escena en que se movía la nobleza en París, a pesar de los tiempos que corrían para ésta, no quiso renunciar a tener en Madrid un palacio principesco de corte francés, que eclipsaría al magnífico de Liria y que nada habría que envidiar al propio Palacio Real. Así surgió el encargo que en 1799 hicieron los Osuna al arquitecto e ingeniero francés C. F. Mandar.

Mandar necesitaba, sin embargo, datos precisos sobre la ubicación del solar, superficie, espacio utilizable para el desarrollo del jardín, vistas de los parajes inmediatos, etc. Para ello los duques pidieron a su arquitecto, que muertos Guill (1790) y Machuca (1799), lo era entonces Mateo Mauricio Medina, el envío a París de esta información gráfica, encargo que fue cumplido con puntualidad. Es más, Medina se permitió enviarle un croquis del solar en el que ya incluye un «hotel» al modo francés acompañado de una planta con su distribución interior.

Mayor interés entraña la planta general de la zona en la que a un lado y otro del Palacio Real puede verse el solar



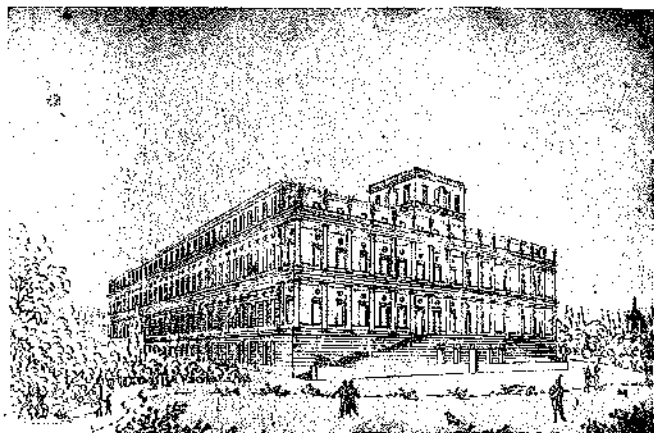
Dibujo a lápiz del jardín propuesto por Bélanger para el Palacio de Leganitos, (Copia de V. Patón.)

de la casa de los Osuna en la Puerta de la Vega y el más amplio y en mejor situación de Leganitos. Asimismo es de gran interés para Madrid ver la nueva calle de Palacio (futura de Bailén), el Cuartel de San Gil (hoy Plaza de España), el paseo arbolado de San Vicente, el de la Virgen del Puerto, el Camino del Pardo, la Cuesta de Areneros y tantos otros datos familiares de la topografía madrileña.

Esta planta viene a completarse con una perspectiva en la que aparece a la izquierda el Palacio Real y a la derecha la Montaña del Príncipe Pío, al otro lado del río la ermita de San Isidro y en el horizonte Carabanchel. Ello puede dar una idea de la elevación de este solar que venía a coincidir con los límites de las actuales calles de Princesa, Plaza de España, Ferraz y Ventura Rodríguez, pero en un nivel que la urbanización del barrio de Argüelles vino a suavizar. Para aquel lugar, sin duda algo estepario, el arquitecto Mandar comenzó a trabajar en su proyecto, recibió una serie de croquis a lápiz de un interés extraordinario, hechos a escala para el mencionado solar madrileño, sin que la duquesa ni Mandar pudieran explicarse nunca el modo en que su autor pudo conseguir la información básica para el proyecto. Lo cierto es que allí, además del palacio, el arquitecto Belanger, posiblemente asociado con su yerno Dogourç, ofrecía toda una serie de posibilidades para un palacio verdaderamente regio, en donde aparecen soluciones absolutamente utópicas, pero no por ello menos atractivas. Estos proyectos llevaban como acompañamiento un delicado jardín a la inglesa, tal y como la duquesa de Osuna parecía desear, según lo había experimentado en la Alameda. En una palabra Belanger le había tomado la delantera a Mandar y de algún modo le «pisó» el proyecto (7).

No obstante, la duquesa de Osuna remitió a Mandar los proyectos de Belanger, y continuó aquel trabajando en el suyo que lo presentó a finales de octubre de 1799, y donde es posible ver alguna deuda hacia Belanger al menos en lo que al jardín se refiere. El hotel ideado por Mandar venía a ser un ejemplo acabadísimo de los más decantados prototipos franceses, con su «cour d'honneur», «corp de logis», patio interior, fachada al jardín y todos los elementos propios, en su distribución interior, de una morada regia: piezas de aparato (gran escalera, salón de baile, comedor, teatro, capilla, salones de recibo, biblioteca para unos cien mil volúmenes, etc.), habitaciones íntimas (cámaras, gabinetes, dormitorios, baños y oratorios, todo ello por duplicado para el duque y la duquesa, y nuevamente desdoblado para invierno y verano), zona administrativa con sus correspondientes despachos, oficinas y archivo, así como una serie larga de habitaciones para la numerosa servidumbre de distinta cualificación que necesitaba esta auténtica corte de los Osuna. No podían faltar las caballerizas, en un edificio accesorio, cuyo volumen y cuadras para casi un centenar de caballerías, pueden dar una idea aproximada del ritmo y lujo en que se desenvolvía la vida de los duques.

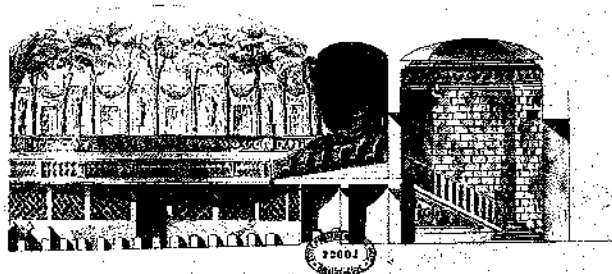
En el valioso álbum en que se recogen los proyectos de Mandar se incluye igualmente la decoración interior, que supone un espectacular muestrario del fugaz estilo «Direc-



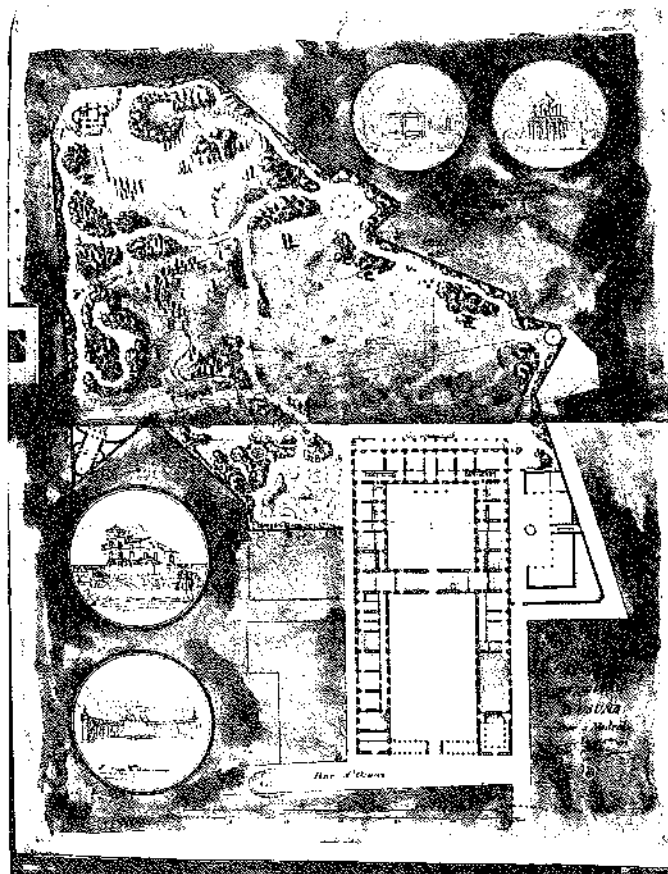
«Fachada principal del Palacio de Leganitos». Proyecto de Mandar. 1799.



«Fachada al jardín del Palacio de Leganitos». Proyecto de Mandar. 1799.



«Sección del teatro», proyectado para el Palacio de Leganitos por Mandar, con la colaboración del pintor y decorador Lethiers. 1799.



«Planta general del Palacio de Leganitos y su jardín». Proyecto de Mandar. 1799.

torio» a caballo entre el último Luis XVI y el próximo estilo Imperio. Con Mandar colaboró aquí el pintor y decorador Lethiers, quien para algunos ambientes interiores como el del Teatro, no dudó en figurar un jardín de formas prietas y recortadas, es decir, todo lo opuesto al bellísimo jardín paisajista, que Mandar pensó para el hotel de los Osuna (8).

Sobre la idea inicial de un jardín inglés, Mandar organizó su distribución sacando el máximo partido de los irregulares límites del terreno disponible. Ningún recuerdo ha quedado aquí de la tradicional jardinería francesa, ningún parterre, ningún «bassin», ninguna jerarquía en la disposición de las masas verdes. Sin embargo, la aparente irregularidad, la libre disposición de los elementos arquitectónicos y vegetales, el agua, la escultura, todo, en fin, está subordinado a un cuidadoso plan preciso en el que la idea dominante es la de fijar unas escenas determinadas en el propio paisaje, al tiempo que se asegura y multiplica toda una serie de visuales. Estos son los hilos que vienen a dilatar los horizontes reales del jardín, donde es preciso recorrer su argumento para abarcarlo en sus límites poéticos. Una vez más nos encontramos manejando consideraciones relativas de cualidad frente a los valores absolutos y exactos de cantidad propios de los esquemas del

jardín clásico francés. En este sentido nada más esclarecedor que confrontar el jardín de los Osuna con el no muy lejano palacio de Liria. En éste es posible dominarlo de una sola vez y desde un único punto de vista. Por el contrario, el de Osuna exige nuestra participación, obligándonos a recorrerlo para descubrir sus secretos rincones.

El jardín se estructura sobre la existencia de cuatro «escenas» principales: la Pradera, el Lago, el Río y el Bosque. Cada una de ellas llevaría al propio tiempo otra serie de elementos complementarios, a través de los cuales se desarrolla el programa que los duques quisieron reflejar en el jardín. Ante la fachada que da a éste, con su doble altura columnada, evitando de este modo la continuidad de un plano, se abre el primer acto del jardín, con la escena de una gran Pradera bordeada de macizos de árboles para ocultar el cerramiento del jardín. Entre los árboles se esconden el templo redondo, en rústico, dedicado al dios Pan y a la «musa pastoral», así como el juego de la sortija bajo un «templo chino» también en madera. A mitad del camino, entre uno y otro, el inesperado y precoz homenaje a la monarquía de los Reyes Católicos cuyas estatuas remataban sendas columnas conmemorativas. Ambas columnas ocupaban lugar de honor en el jardín al estar sobre el eje mayor del palacio, de tal suerte que podían ser vistas desde la calle del duque de Osuna, a través de los dos patios y sus correspondientes vestíbulos.

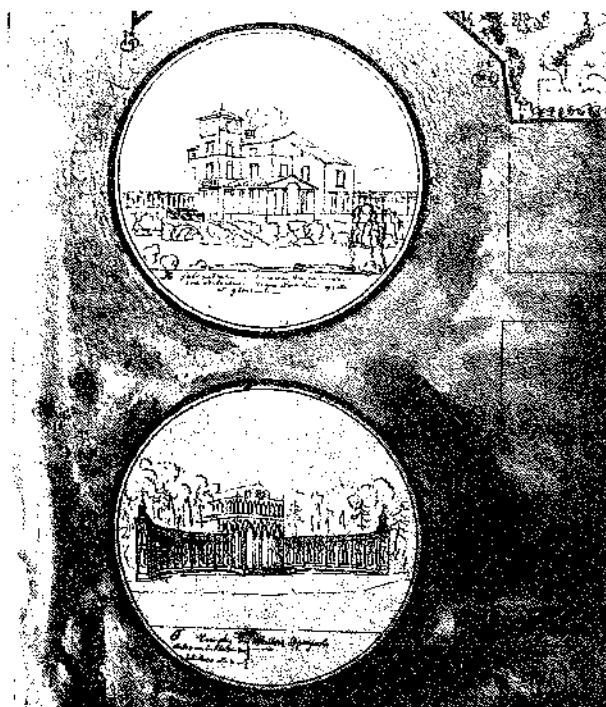
La segunda escena, la del Lago, cuenta a su vez con una isla en la que los trofeos recuerdan las gestas de Cristóbal Colón y Américo Vespucio, pero sobre todo con un bello casino a la italiana de sencilla pero pintoresca arquitectura que, además de servir de vivienda al jardinero, llevaba adosada una torre mirador dominando los alrededores de la posesión, constituyendo un auténtico Belvedere. El edificio se levanta sobre una terraza que en el costado sobre el lago muestra unas rocas que dan entrada a una gruta y a través de ella a un pozo de nieve. La mencionada terraza llevaba a su vez una «viña a la italiana» con las vides alzadas sobre un emparado. El lago alimenta al propio tiempo un tímido Río que formando un pequeño valle fija la escena tercera, comprendida entre el puente y el templo de los Hombres Ilustres de España.

El Río lleva un curso lento y tortuoso, bordeado de árboles «acuáticos» y bajo la mirada de pequeños altos arbolados para terminar en otro lago menor en el que se levanta una pajarera y tras ella una zona reservada con macizos de flores. El elemento fuerte de esta escena lo constituye un extraño templo, «morisco» según Mandar, pero de aspecto gotizante, que albergaba en su interior el recuerdo de nuestros sabios, mientras que en el exterior aparecían las figuras de militares y conquistadores tales como Pizarro o Hernán Cortés. La peregrina razón que Mandar esgrime para justificar el estilo «morisco» del templo se refiere a que de este modo se recordaban las victorias habidas en nuestra Reconquista contra los moros.

Por último, la escena final, el Bosque, encierra un argumento de honda ternura en el pequeño macizo de árboles recorrido por un arroyo que se alimenta de la fuente de Egeria. Recordemos que Egeria fue aquella ninfa, que además de presentarse como la diosa de las fuentes, era

la fiel esposa o amiga del rey Numa, a quien constantemente aconsejaba en su proceder. A la muerte de éste Egería lloró tanto que fue transformada en fuente. La alusión a la duquesa (Egería) y al duque (Numa), es clara y así consta en las notas que acompañan al proyecto. Este, en su portada, ya nos introducía en ese mundo alegórico cuando vemos a los duques como Minerva y Apolo, recibiendo a las tres artes mayores, Arquitectura, Escultura y Pintura, que vienen a mostrarles el exquisito proyecto de Mandar.

Los cuantiosos gastos que produjo la estancia en París de los Osuna, la muerte del IX duque en 1807 y la invasión napoleónica de 1808, impidieron a la duquesa viuda llevar adelante este proyecto. Finalizada la Guerra de la Independencia, no era mejor la situación general, en concreto la económica, y la duquesa de Osuna hubo de contentarse con enriquecer su Alameda. A su muerte los nietos don Pedro y don Mariano Téllez-Girón, intentarían organizar su vida en el antiguo palacio del Infantado en las Vistillas, que ahora vendría a manos de los Osuna. Así, el viejo caserón de Leganitos acabaría sirviendo de alojamiento a la comunidad religiosa de San Vicente de Paul, hasta que se procedió a su derribo, en la segunda mitad del siglo XIX, para ordenar urbanísticamente esta zona, según el proyecto del ingeniero Carlos María de Castro (9).



Detalle del proyecto de Mandar para los jardines del Palacio de Leganitos, con el «Casino a la italiana» y el «Templo de Españoles Ilustres». 1799.

LAS VISTILLAS

Muy poco es lo que hoy se puede rescatar del olvido físico y documental de la casa-palacio de los Duques de Osuna en las Vistillas, cuando paradójicamente esta mansión fue en su día una de las primeras entre las de la nobleza afincada en Madrid. El palacio y sus jardines ocupaban el solar sobre el que hoy se levanta el Seminario Conciliar (10), en la calle de San Buenaventura, entre el Convento de San Francisco el Grande y la plaza de Gabriel Miró, dominando el valle del río Manzanares.

Como en otros muchos casos, este conjunto de casas y jardines fueron el resultado de un lento crecimiento, en el que reformas y añadidos llegaron, a través de los años, a configurar el palacio que los Osuna habitaron hasta que sobrevino la ruina de la Casa y sus bienes pasaron a la junta de obligacionistas formada al efecto. Del núcleo inicial, que en el siglo XVII pertenecía a la duquesa del Infantado (11), tenemos un interesante documento gráfico en la imagen que una vez más nos pro-

porciona el plano de Teixeira; en él cabe ver una disposición típicamente madrileña, con una serie de largas crujías encerrando patios rectangulares, con sus correspondientes fuentes en el centro, acompañado todo ello por una huerta con varias hileras de árboles. A éstos, y como todo complemento, hay que sumar un pilón y una fuente, todo dentro de unas tapias dominando la abrupta caída hacia el río Manzanares. En el siglo XVIII los propios duques del Infantado quisieron agrandar la zona de la huerta con vistas, probablemente, a organizar unos verdaderos jardines, si bien tenían que enfrentarse con el mismo problema que por entonces atravesaba el propio Palacio Real o Palacio Nuevo, como se decía en aquellos días, ya que la disposición de ambas construcciones sobre un lugar escarpado impedía enlazar los edificios, en alto, con los jardines que necesariamente ocuparían una cota más baja. Esto sin contar asimismo con los problemas del agua, aquí todavía más acuciantes que

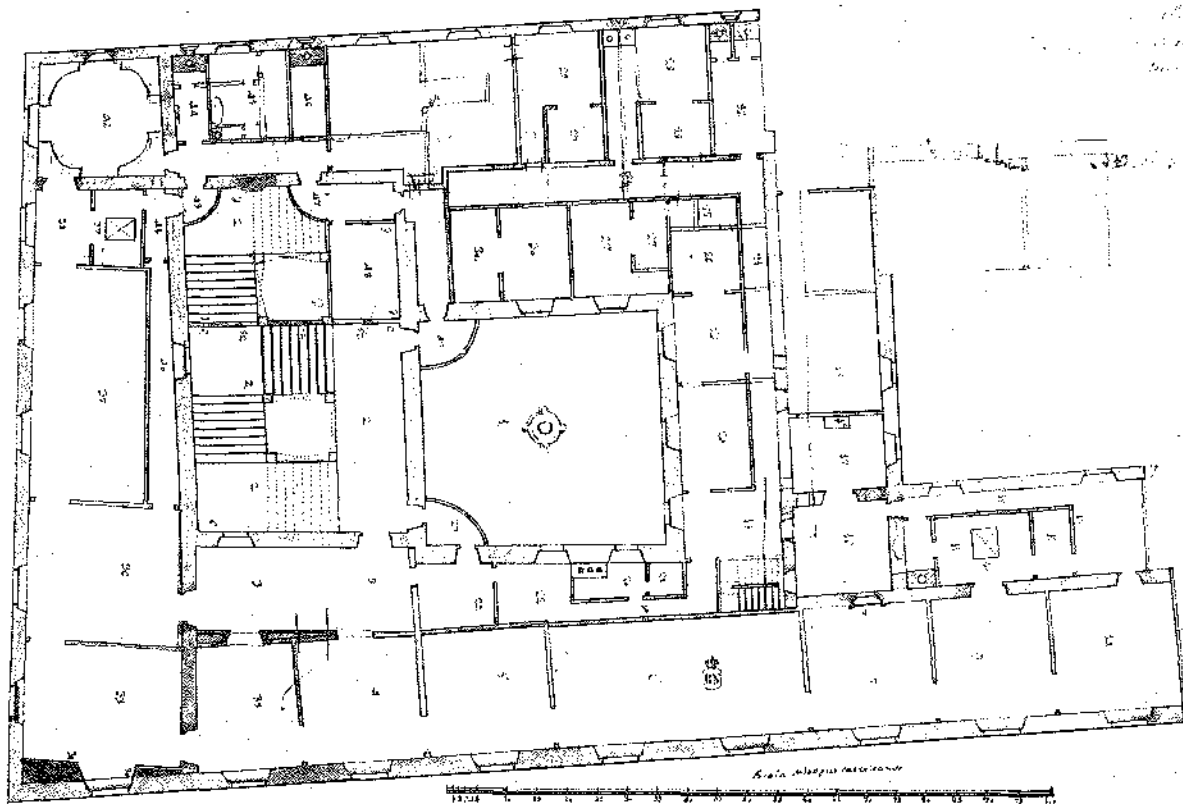
en Palacio, por hallarse las huertas del Duque del Infantado, luego de Osuna, en un nivel más alto, y a pesar también de contar con los siete pozos que había en la manzana en que se encontraba, según la información que arroja la Planimetría General de Madrid (12). El hecho es que los Infantado compraron a Madrid, en septiembre de 1777, y tras la tasación hecha por Ventura Rodríguez, una fanega y media contigua a la «casa y jardín de las Vistillas», en la manzana 124, pagando por ello 1.350 reales de vellón (13).

Las tierras vendidas, pertenecientes a propios, comenzaban «a la izquierda de la bajada de la cuesta, y siguiendo las tapias de la huerta de Su Excelencia, rematan en la pared de la del convento de San Francisco, en cuyo terreno vendido por Madrid se incluye el barranco llamado de San Francisco».

Las nuevas tapias para ampliar el jardín, según el proyecto que en 1791 había preparado el arquitecto Pedro Arnal, tardaron mucho en levantarse, ya que, por un lado, los Infantado pretendían que el Ayuntamiento aportase una cantidad, pues «siendo esta cerca la pared de resguardo de Madrid, no es justo se deba construir toda la obra a expensas de Su Excelencia», y por otra parte, los duques deseaban seguir comprando las tierras inmediatas, como ocurrió en 1794, año en que Madrid vuelve

a vender a los Infantado, por 1.591 reales de vellón, «una fanega, tres quartillas, siete estadales, trece pies y tres cuartos (de otro pie)» (14).

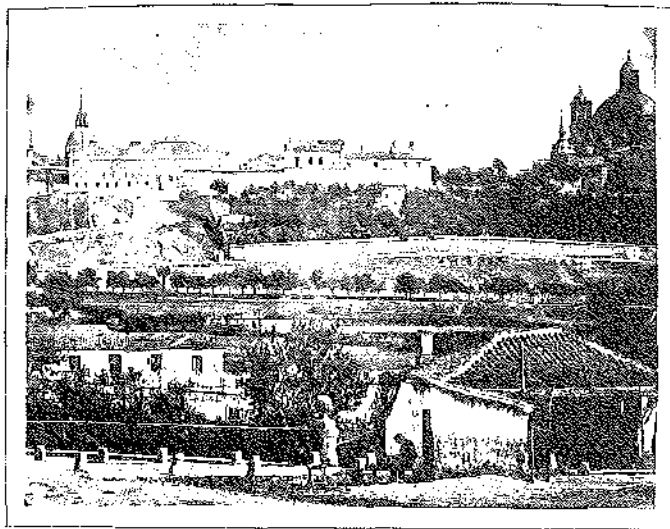
No conocemos con exactitud cuáles eran los planes concretos del Duque del Infantado, pero no sería arriesgado presumir que preparaba un terreno adecuado por su extensión y límite para organizar un magnífico jardín. Ello lo confirma, en buena medida, la nueva compra hecha casi en vísperas de la Guerra de la Independencia, cuando el 9 de agosto de 1806 Madrid le vende «todo el terreno conocido por el nombre de las Vistillas de San Francisco», es decir, lo que hoy llamamos plaza y jardines de Gabriel Miró —popularmente, jardín de las Vistillas—, y que a comienzos del siglo XIX se conocía como el «Cerro de las Vistillas». Años más tarde, y cuando en la persona de don Mariano Téllez Girón se reúnen los títulos y heredades del Duque del Infantado, Duque de Osuna y Conde-Duque de Benavente, entre los más importantes, se quiso cercar el citado cerro de las Vistillas para convertirlo igualmente en jardín privado. Esto ocurría en 1847, solicitando el nuevo Duque de Osuna la correspondiente licencia municipal. La respuesta la dio don Ramón de Mesonero Romanos, quien reconociendo el derecho que le asistía, buscaba, sin embargo, conciliar los intereses particulares del Duque con los planes de



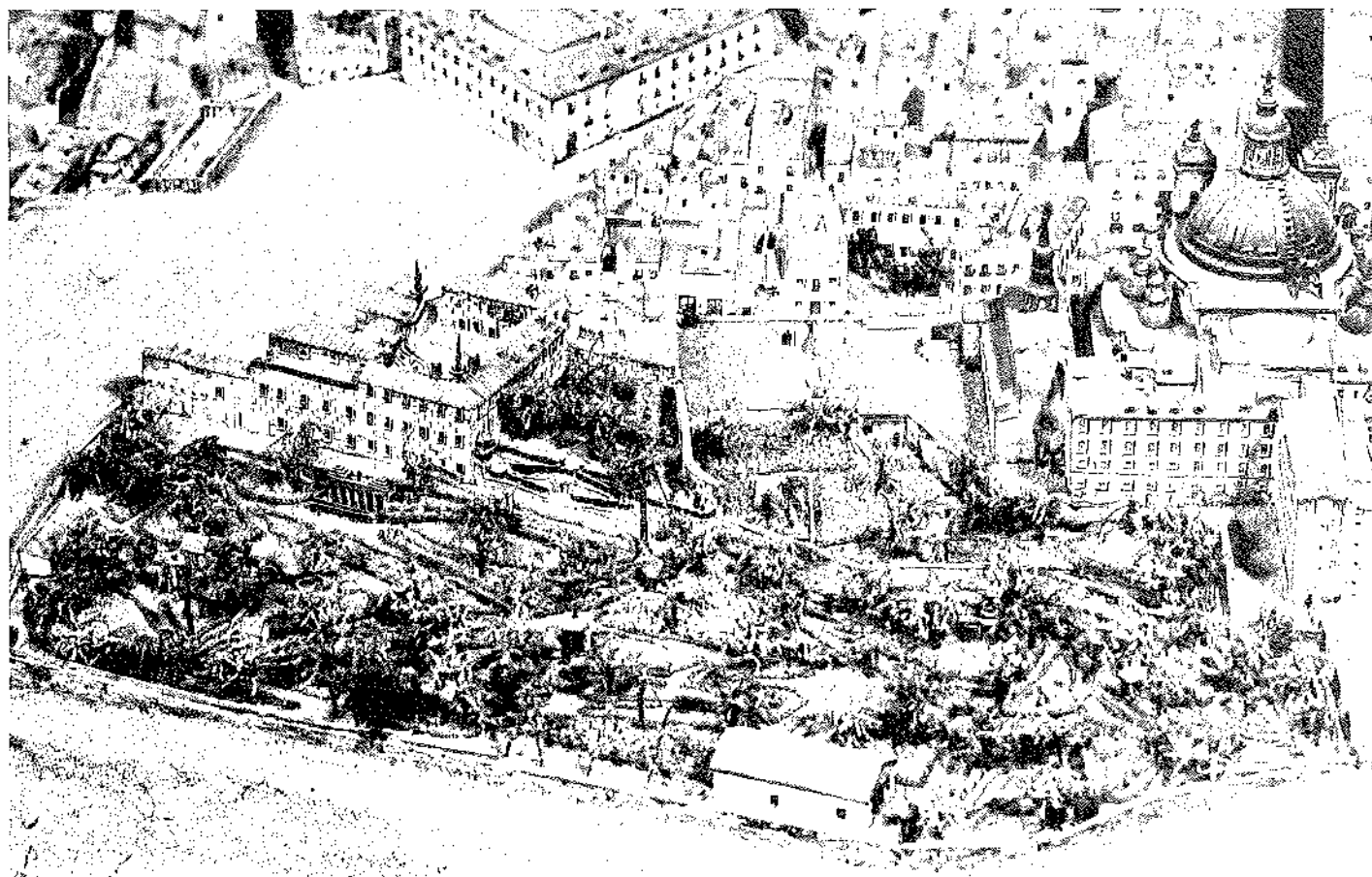
«Plano de la casa de las Vistillas». Dibujo anónimo a tinta, lápiz y aguada. Siglo XVIII.

mejora y embellecimiento de la ciudad, que en esos momentos preparaba el Ayuntamiento. Por ello, Mesonero Romanos, conociendo las intenciones del Duque de Osuna sobre rebajar el cerro de las Vistillas a la altura de su palacio, aproximadamente hasta el nivel que estos jardines tienen hoy, para formar allí «una glorieta o jardín con su verja de hierro y paseo público a su alrededor», le ruega al de Osuna que le envíe el plano de su proyecto, elaborado por el arquitecto de la Casa de Osuna, que en aquel momento era Martín López Aguado, a fin de «ponerlo todo de acuerdo con los planes de mejora de aquellos barrios», y muy en especial del citado cerro, que ofrecía entonces una «desagradable vista» (15).

A esta época o poco más debe pertenecer el único grabado que conozco de los jardines del palacio del Duque de Osuna, donde se ve, al fondo, la sencilla arquitectura de su construcción, y en primer término, los jardines propiamente dichos, de inspiración tardo-romántica. Cipreses, setos bajos de línea sinuosa, arbustos, una gran serre con su correspondiente chimenea y un cerramiento de celosía al fondo, configuraban este jardín (16), sustituido hoy por el nuevo plantío de árboles que a comienzos de siglo se hizo a espaldas del Seminario Conciliar.



VISTA DE LA FACHADA DE LA CASA DE S.E. AL PONIENTE
desde el puente de Segovia.



La Casa-Palacio de los Duques de Osuna en las Vistillas, según el modelo de Madrid de L. Gil de Palacio. 1830 (Sobre el solar donde se levanta hoy el Seminario Conciliar).

(1) SALTILLO, MARQUÉS DE, «Casas madrileñas del pasado», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1945, págs. 92-93.

(2) YEBES, CONDESA DE, *La condesa-duquesa de Benavente*, Madrid, 1955, pág. 164.

(3) MOLINA, M., *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1960, pág. 783, n.º 1.122.

(4) MOLINA, *ob. cit.*, pág. 476.

(5) YEBES, *ob. cit.*, pág. 8 y ss.

(6) Archivo Histórico Nacional. Osuna, sign. 506-2-4: «Cuenta que manifiesta todos los gastos que ha motivado la función que en la noche de 26 de septiembre del año 1789...»

(7) Este suceso ya fue recogido por JEAN STERN, *François-Joseph Bélanger, Architecte des Menus Plaisirs*, París (1930), T. II, págs. 147-149.

(8) El magnífico álbum conteniendo los proyectos que aquí se mencionan se encuentra en la Biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de París, sign. 15916, si bien incluye algunas hojas que llevan distinta signatura, como sucede con el teatro que comentamos y que tiene el número 22.601. Ambas signaturas no coinciden a su vez con la que figura en la obra de Stern sobre Bélanger. El proyecto, citado luego por L. HAUTE-

COEUR, *Histoire de l'Architecture classique en France*, T. V, *Revolution et Empire, 1792-1815*, París, 1953, pág. 406 pude localizarlo gracias a la amabilidad del profesor D. Rabreau.

(9) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid. (A.S.A.), sign. 5-273-45: «Expediente instruido con motivo del oficio de la Administración General del Real Patrimonio sometiendo un aumento de construcciones en la Montaña del Príncipe Pío... (1864-1865)».

(10) A. S. A. sign. 17-398-2: «construcción del Seminario Conciliar en el antiguo Palacio de Osuna. Peticionario: Miguel Olabarria.»

(11) MOLINA, *ob. cit.* pág. 778, n.º 1.102.

(12) MOLINA, *ob. cit.*, pág. 403.

(13) A. S. A. sign. 1-199-14: «Cerca del jardín de las Vistillas. Duque del Infantado.»

(14) A. S. A. sign. 1-53-67: «Sobre cerrar con tapias el sitio que Madrid vendió a S. E. en las Vistillas en el año de 1777 y venta de otra porción de terreno inmediato al antecedente hecho en este año de 1794.»

(15) A. S. A. sign. 4-53-48: «Petición del Duque de Osuna para cercar el cerro de las Vistillas. 1847.»

(16) ROSELL, C., *Crónica de la Provincia de Madrid*, Madrid, 1865, pág. 170.

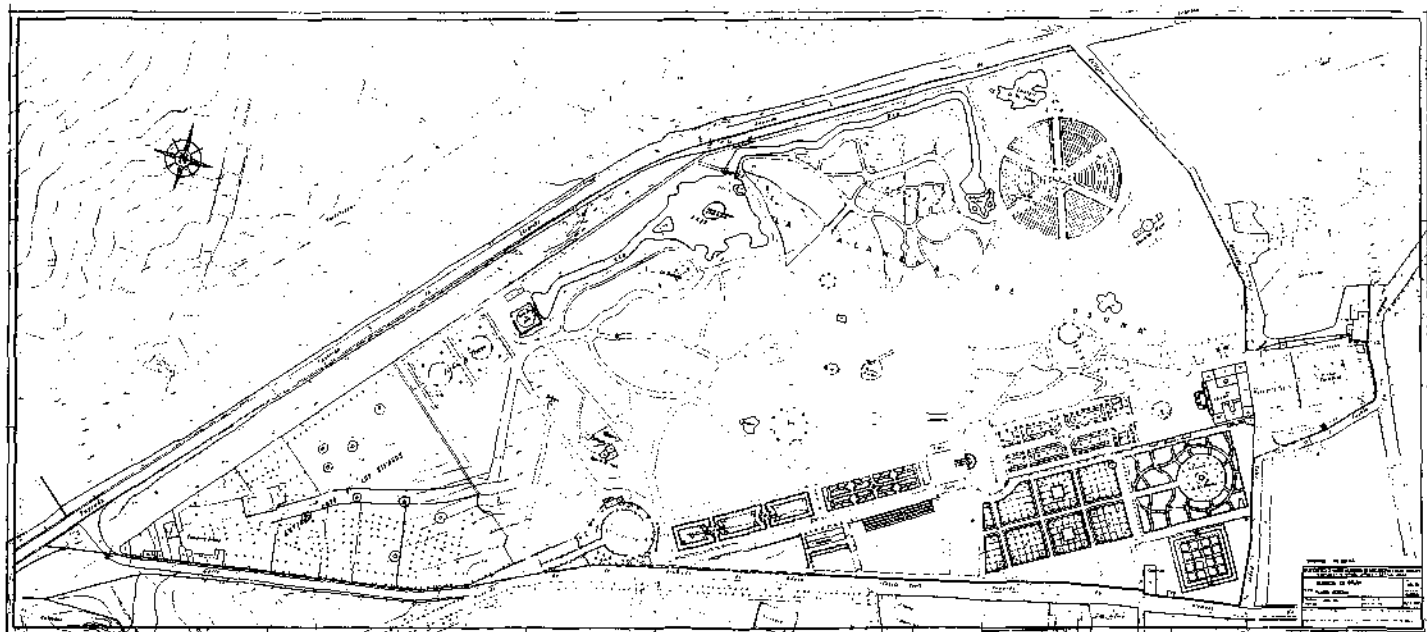
Además de las mencionadas casas y jardines en el interior de la ciudad, los Osuna arrendaron al Conde de Priego, en 1778, unas huertas y casas de labor en las afueras de Madrid, a unos nueve kilómetros del centro de la capital, y sobre la antigua carretera de Aragón, en la llamada villa de la Alameda (17). Este arrendamiento, que en 1783 cristalizó en una venta formal, buscaba contar con un jardín de extensión muy superior al que permitían los reducidos espacios urbanos, al tiempo que asegurar el riego suficiente para un tipo de jardín que excedía con mucho el tradicional jardín madrileño, de poco desarrollo en superficie y escasa masa arbórea, excepción hecha del Buen Retiro y los jardines de aquellos palacios ubicados en la periferia de la ciudad.

Por ello, entre las obras iniciales que se hicieron en la Alameda, cuya superficie, por sucesivas anexiones, llegó a sumar 150 hectáreas, de las que más de un 10 por 100 de ellas se dedicaron exclusivamente al jardín, se cuenta la captación de aguas que aseguran no sólo la alimentación de la ría, estanques y fuentes, sino el riego de todo el jardín, consiguiendo un grado de humedad tal que hizo de la Alameda un auténtico vergel.

Allí tuvo lugar el desarrollo de un programa culto, típico dentro de la corriente ilustrada, estrechamente

vinculado a la cultura y experiencias similares francesas a través de doña María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel y Téllez-Girón, condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Osuna (1752-1834), a quien se debe la iniciativa y realización de la Alameda (18).

Mal podría entenderse ésta sin conocer algunos rasgos de aquel personaje singular, que formaba parte de lo que Sarrailh llamó minoría selecta de nuestra España ilustrada (19). Frente a la Reina María Luisa o a la duquesa de Alba, las cuales encarnaron el papel más o menos frívolo, tópico de la mujer en la sociedad galante del siglo XVIII, la duquesa de Osuna representaba el arquetipo de la mujer culta, de espíritu abierto e inquieto. En estas tres mujeres, retratadas las tres por Goya varias veces, se miró la Corte madrileña de finales del siglo XVIII, produciéndose una verdadera rivalidad entre ellas, traducida sobre todo en sus «salones», palacios, jardines, etc., como muy bien estudió Carmen Martín Gaité (20). Sin embargo, la mayor inteligencia y refinamiento de la duquesa de Osuna hizo de su casa el lugar de reunión preferido por aquella minoría ilustrada, que emprendió una formidable tarea de renovación física y moral del país, a través de nuevas instituciones, como las Sociedades Económicas de Amigos del País, buscan-



Plano general de la Alameda de Osuna.



«Familia de los Duques de Osuna», pintada por Goya en 1790.

do revitalizar nuestro comercio, crear nuevas industrias y una reforma agraria que hiciese fecunda la explotación agraria y ganadera del país. En este cuadro adquiere su verdadero sentido la Alameda de Osuna. Debo recordar aquí que la propia duquesa de Osuna era, desde 1786, Presidente de la Sección Femenina de la Sociedad Económica de Madrid, pudiendo considerarse en última instancia la Alameda —en conjunto— como una verdadera experiencia fisiocrática.

Uno de los aspectos que Sarrailh hizo notar en la personalidad de la duquesa de Osuna fue su constante y activa relación con lo que cabría llamar la cultura francesa contemporánea. El historiador francés llegó a pulsar bien este aspecto tras el estudio de la correspondencia mantenida entre la duquesa y el viejo académico Pougens, quien le envía desde París «té de China y perfumes de iris, lo mismo que las semillas para su jardín o telas de Jouy, pero también le señala y consigue algunos libros recientes» (21). Quizá fue este mismo Pougens quien envió el «Projet de Bibliothèque dressé d'après les notes

remises par S. E. Madame La Duchesse d'Ossuna», que encontré en la Biblioteca Nacional de Madrid (22), y que suman unos 6.500 volúmenes, por un precio total de algo más de 17.000 francos, según «les informations les plus exactes dans tous les magasins de Paris». Las secciones de esta biblioteca pueden dar una idea de las inquietudes —al menos iniciales— de la duquesa: primero, Filosofía y Moral; segundo, Política, Legislación y Prudencia; tercero, Agricultura; cuarto, Comercio y Economía Política; quinto, Historia Antigua y Moderna, Antigüedades, Biografía; sexto, Geografía; séptimo, Viajes; octavo, Ciencias y Artes; noveno, Medicina; décimo, Literatura; undécimo, Poesía; duodécimo, Teatro, y decimotercero, Novelas. En su mayoría, se trata de autores franceses o ingleses, traducidos al francés, no faltando los enciclopedistas y otros autores expresamente prohibidos en España por la Inquisición (23).

Además de Pougens, la duquesa tuvo otros correspondientes y puntos de contacto con el medio francés, ávida de conocer las últimas novedades, llegando en más de una ocasión a adelantarse a los propios acontecimientos. En este sentido es elocuente la carta que escribe en 1802 a su proveedor de música en París, reclamándole por no haberle enviado la partitura de «Une Folie», a lo que aquél le responde que aún no estaba acabada la impresión. Al propio Pougens le recrimina, según nos dice Sarrailh, cuando se entera que el «Genio del Cristianismo» se había publicado en 1802 y no le había informado a tiempo de ello (24).

En algunas ocasiones pide a compatriotas suyos, que residen en otras ciudades del país vecino, la puntual descripción de algunas casas y jardines de la burguesía francesa, habiendo encontrado, en concreto, una referencia al Château Rabà en los alrededores de Burdeos (25).

La consecuencia más importante de todo este flujo francés en relación con la Alameda de Osuna fue la contratación de dos jardineros altamente cualificados, uno de ellos había trabajado en Trianon, que vinieron aquí en unas condiciones muy esenciales para trazar los jardines y «fabriques» de la Alameda. Me refiero a Jean Baptiste Mulot y a Pierre Provost. Con ellos comienza la historia propiamente dicha de la Alameda, cuyo análisis puede estructurarse en tres etapas.

I. 1785 - 1807

En el primer período asistimos a la formación de la Alameda, cuyo nombre fue sustituyendo con el uso al que la propia duquesa escogió para designar aquella posesión, «El Capricho». Nombre éste que todavía puede leerse sobre la entrada principal a los jardines, y que es muy expresivo como actitud generalizada en la sociedad europea del siglo XVIII.

Lo más importante inicialmente, y una vez abandonado el proyecto que don Pablo Boutelou había presentado en 1784 de un «jardín anglochino», fue el contrato en París, en junio de 1787, del jardinero Jean Baptiste Mulot, del cual no he logrado encontrar nada, salvo que residía

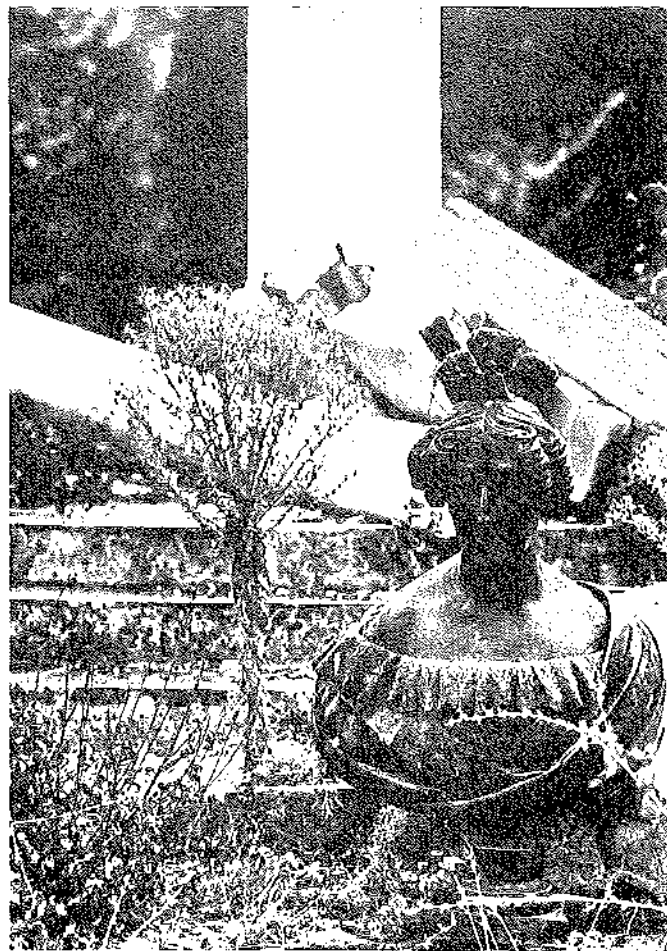
en Trianon (26). Las condiciones de su contrato eran muy claras y tajantes en cuanto a las condiciones laborales, asistencia médica, habitación, viajes, sueldo (9.600 reales de vellón), etc., insistiendo muy especialmente en un punto que interesaba sobremanera a la duquesa, esto es, que a la conclusión de su trabajo no podría entrar a servir en ninguna casa del país, asegurándose así la exclusividad de su arte. Mulot estuvo tres años en la Alameda, volviendo a su país en 1790, quizá precipitando la marcha por los graves acontecimientos surgidos en Francia. El debió de dejar la traza general de la Alameda, traza que otro compatriota suyo, Pierre Provost, se limitaría a mantener. Provost, llegado en 1795, exigió el mismo sueldo que su antecesor, y la duquesa, a cambio, le hizo firmar igualmente la cláusula contractual referente a la imposibilidad de trabajar fuera de su casa, obligándole así a su inmediata repatriación una vez finalizada su labor allí. La muerte sorprendería a Provost en la propia Alameda, en 1810 (27).

Tanto Mulot como Provost, conscientes de su valer, fijaron por su parte la condición de no aceptar más órdenes que las de la propia duquesa de Osuna.

La traza de Mulot, contra lo que pudiera esperarse, no responde al patrón típicamente francés, sino que siguiendo el ejemplo de Mique en el Petit Trianon de Versalles, que él conocía muy bien, proyectó un jardín al modo inglés. Creo adivinar aquí la intención de la duquesa de Osuna en una actitud rival frente al jardín inglés, que por aquellos años traza Villanueva en Aranjuez, el primer arquitecto español que compuso jardines al estilo inglés, según el profesor Chueca (28), si bien asistido por Boultou. De este modo, tanto el jardín inglés en el del Príncipe de Aranjuez, como el del «Capricho», de la duquesa de Osuna, se contaron entre los primeros en introducir aquí esta moda, que por entonces hacía furor en toda Europa.

Los jardines de la Alameda, con su casa-palacio, se hallan encerrados dentro de fuertes tapias que diferencian la zona de residencia y recreo —más íntima y por ello cerrada— de la zona específicamente agrícola, abierta con sus correspondientes casas de hortelanos, establos y corrales, formando una embrionaria agrupación urbana. Únicamente me referiré aquí a la zona «intramuros», si bien reconozco la importancia capital de este entorno, tanto para la economía de la villa como para las experiencias fisiocráticas que allí se pudieron producir. Tan sólo recordaré que mirando al lienzo sur de las mencionadas tapias se hallaba la «Huerta Valenciana», cuyo nombre evocaba aquí la del mismo nombre de Aranjuez.

El acceso principal a los jardines tiene lugar por el lado Oeste, una vez recorrido «El Ramal», larga calle de cipreses que une la actual carretera de Madrid-Barcelona con los pabellones de portería. Estos flanquean una plazoleta circular que en más de una ocasión sirvió de coso taurino. De allí arranca el eje principal ingreso-palacio, en cuyo trayecto se encuentran dos parterres circulares, la plaza de los Emperadores, presidida por una exedra que cobija el retrato en bronce de la duquesa, una composición cruciforme de parterres modernos, un



Busto en bronce de «Doña María Josefa Alonso-Pimentel y Téllez-Girón, Duquesa de Osuna», obra del escultor José Tomás Aguado.

estanque de planta circular con su fuente en el centro y finalmente el palacio como elemento receptor de este gran eje. No obstante, la composición axial continúa, aunque fuera ya del recinto cerrado de los jardines, con la llamada plaza de Osuna y la frontera Casa de Oficios, asegurando la continuidad del eje con el apoyo intermedio de un sencillo monumento.

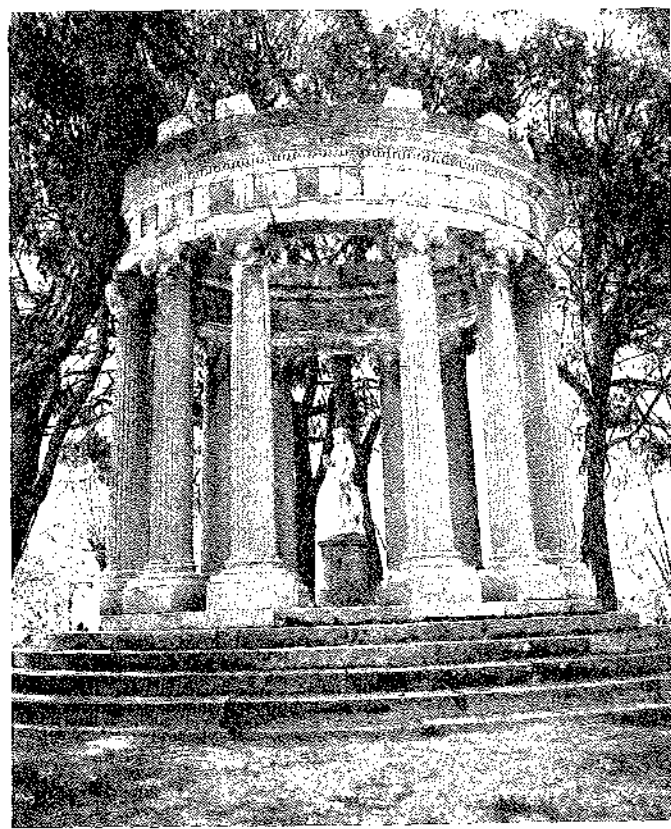
Al norte de este eje divisorio se alza el magnífico jardín inglés. Este reúne todos los caracteres típicos de los jardines de su estilo: traza sinuosa y libre de sus paseos, predominando las curvas largas y abiertas, constantes, ondulación del terreno, dando lugar a suaves pendientes, colina artificial con su acceso en espiral, lago, islas y ría, estanques menores de bordes irregulares, distribución irregular también del arbolado, resultando algunos paseos totalmente sombríos, mientras que otros son abiertos y soleados, bosquecillos y calvas, etc. Todo ello con el consabido deseo de crear un paisaje ideal con fuerte carga literaria y cierta ambición pictórica. Resultado final: una naturaleza caricaturizada. Este pintoresquismo alcanza una situación límite con la presencia consustancial en el

jardín inglés de las arquitecturas de jardín (ruinas, templos, obeliscos, cabañas, fortificaciones, puentes, ermitas, etc.), de esculturas, fuentes y grutas y, en fin, de otros muchos divertimentos que habían hecho las delicias de la sociedad rococó (columpio, juego de la sortija, maniqués, etc.), y que como otros tantos aspectos sobrevivieron en el mundo neoclásico. Su razón de ser no era otra que la de servir de estímulo al paseante, cubriendo constantemente pequeñas etapas cuya meta siempre ofrecía un atractivo diverso. Asimismo aquellos elementos permitían desarrollar un programa culto y/o popular, que dotaban del necesario argumento al jardín, y sobre cuyos protagonistas cabían muy diversas interpretaciones.

De este modo surgieron en la Alameda, y sin duda pedidas por Mulot, el Templo de Baco, el Abejero, la Casa Rústica (después reformada y conocida con el nombre de Casa de Cañas o Embarcadero), la Casa de la Vieja, la Casa del Ermitaño, la Gruta, una Tienda de Campaña en madera (desaparecida), la columna de Pestum con Saturno devorando a su hijo en el centro de una composición radioconcéntrica y otros elementos de menor entidad.

Sin duda, es el Templo de Baco la obra de mayor relieve arquitectónico. Aunque no conozco al autor de la traza, creo, sin embargo, que el fuerte carácter francés

de su diseño apunta al propio Mulot o a dibujos y modelos que él se trajera de Francia. Las fechas mismas de su ejecución coinciden con la presencia de Mulot en la Alameda. Consiste dicho templo en una construcción de planta oval y escalonada, con doce potentes columnas de orden jónico, sobre las que apoya un entablamento dórico, y sin ningún tipo de cubrición hoy. Además de su estructura absolutamente abierta conviene señalar otras peculiaridades del templete, tales como el modo inusual de resolver la planta acudiendo al modelo barroco de la elipse, las variaciones rítmicas introducidas en los intercolumnios (los tiempos que coinciden con los ejes mayor y menor de la elipse son más largos), y el capricho de montar un entablamento dórico —un tanto ecléctico— sobre una columna jónica. No obstante todo ello se produce sin perder nobleza el proyecto, pues dadas sus dimensiones francamente monumentales, su ubicación en alto sobre un discreto promontorio (recordando los paisajes de Hubert Robert) y el podio escalonado que le hace aparecer todavía más esbelto, alcanza una grandeza verdaderamente considerable y original. Bastará compararlo con el templete rotundo de Villanueva en Aranjuez, desde luego mejor dibujado, más académico y de más rica ejecución en mármol, pero que a mi modo de ver



Puerta de acceso a «El Capricho».

«Templete de Baco».

no alcanza la potencia expresiva del de la Alameda de Osuna, quizá por utilizar este lenguaje que cabe interpretar todavía en clave barroca.

El templete encierra una mediocre escultura de Baco en mármol, desplazando a la más frecuente representación de Venus en este tipo de templos. Aquella, por el contrario, se halla en el interior de una rotonda cerrada, que sirve de elemento central a un edificio realmente singular, y del que no conozco antecedentes: el Abejero. Tampoco conozco a su autor, pero de nuevo pienso en ideas de Mulot o de lo que a través de él pudiera filtrarse. Es un pequeño edificio que está a medias entre una arquitectura culta —el salón central en forma de rotonda corintia y cerrado con cúpula, albergando una Venus en magnífico mármol de Carrara— y una arquitectura industrial —las dos alas laterales que terminan en sendos pabellones, en las que se encuentran los panales de abejas con sus trampillas metálicas al exterior—. Todos estos elementos están alineados de un modo muy frecuente en los casinos y bagatelas neoclásicos, como ocurre, por ejemplo, en la Casita del Príncipe, de Villanueva, en El Pardo. Es decir, un núcleo central dominante en planta y alzado, incluyendo la rotonda, dos elementos-puente de desarrollo lineal que parten lateralmente del núcleo principal, y de poca altura, y finalmente dos elementos-estribo, cuya altura vuelve a ser mayor, pero sin sobrepasar al cuerpo central. El resultado es el de un edificio de fachada dilatada y poco fondo.

Lo curioso aquí se produce al analizar los volúmenes y detalles arquitectónicos del edificio, ya que recuerda más los de la arquitectura rococó que la más severa y racional arquitectura neoclásica. El volumen ochavado del cuerpo central, con su cúpula de suave curvatura, los perfiles ondulados de las cubiertas de las alas y pabellones extremos, el llagado insistente de la fachada principal (es decir, la que en lugar de las mencionadas trampillas metálicas de los panales lleva nichos con esculturas), el poco rigor de los órdenes (hoy desaparecidos, pero que conocemos en fotografías de los años cuarenta) que flanqueaban los dos huecos de entrada a la rotonda, etc., distan mucho, efectivamente, de la severidad de la arquitectura neoclásica.

La finalidad del edificio era, como rezaban los versos de un poetastro protegido por la duquesa, «hacer presente con certeza / las virtudes que da Naturaleza» (29). Es decir, se trataba de poder contemplar, desde el interior, y a través de unos vidrios, a las afanosas abejas en sus panales, en un claro gesto de acercamiento al orden de la Naturaleza, muy propio del siglo XVIII. Por otra parte, el constante control de las colmenas produjo siempre muy buenos beneficios, a juzgar por las cantidades de miel retirada.

Presidiendo el Abejero, desde la rotonda central, se encontraba la Venus esculpida por Juan Adán entre 1792 y 1795, una de nuestras mejores esculturas neoclásicas. Las vicisitudes que rodearon la ejecución de esta obra, las diferencias entre el escultor aragonés y la duquesa de Osuna y otros pormenores, fueron ya estudiados por Enrique Pardo Canalís (30); sin embargo, haré algunas

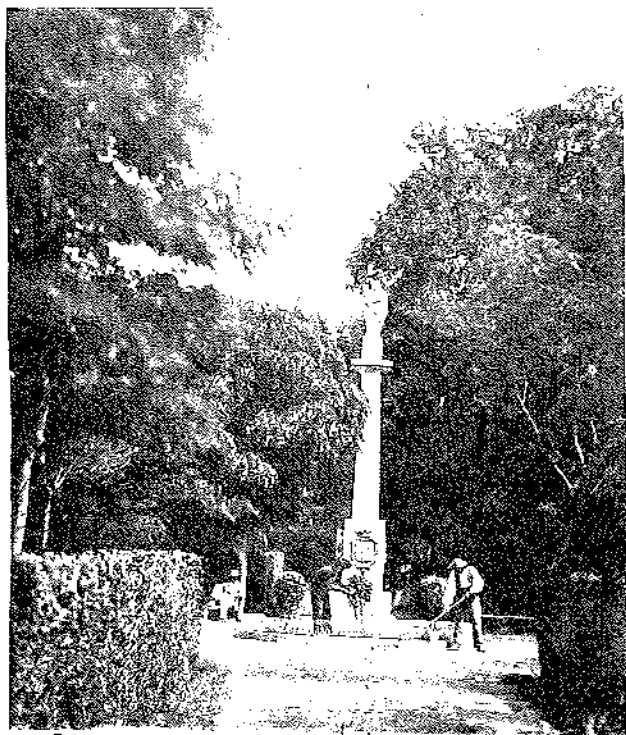
observaciones sobre la obra de Adán a título de hipótesis interpretativa. No deja de ser extraño que la versión de Juan Adán nos muestre una Venus «púdica», vestida con una finísima túnica y un manto recogido a la altura de las caderas, muy contrariamente a la iconografía habitual del tema y en concreto a las versiones más conocidas del neoclasicismo. ¿Cómo habría que interpretar este hecho? A mi juicio, no se trata de un estúpido pudor ni de la posible coerción del medio, sino de la expresa voluntad de la duquesa, a quien de nuevo vemos en abierta competencia con Carlos IV y la Reina María Luisa. Estos habían encargado prácticamente en las mismas fechas, al escultor José Ginés, una Venus y Cupido para la Casa del Labrador, en Aranjuez (31). Se trata de una sensual representación de Venus como diosa del Amor, en un discreto desnudo que Cupido intenta desvelar totalmente. Frente a la intención que anima la Venus de Ginés, en una línea muy tradicional y de simple interpretación, la de Adán se intelectualiza en un grado má-



«Venus», escultura de Juan Adán (h. 1792-95), que presidía el Abejero desde la rotonda central.

ximo, pues de algún modo resucita la dialéctica Venus vestida/desnuda. La Venus de la Alameda habría que interpretar la entonces como la diosa de la Belleza, sensual y casta a la vez, es decir, reuniendo las virtudes de las Tres Gracias que danzan ante Venus —como atributos de la diosa— en el cuadro de la «Primavera», de Botticelli: Pulchritudo, Amor, Castitas (32). El problema de mostrar la sensual belleza del cuerpo de Venus sin renunciar a la «Castitas», lo resolvió Adán hábilmente con la vieja técnica de los «paños mojados», que traducen fielmente las formas del cuerpo. Este aspecto se acusa todavía más por el entalle, que no sabría decir si está sugerido por la moda contemporánea o por modelos clásicos en la línea de la Victoria de Samotracia, sin olvidar tampoco el recurso de Miguel Ángel, que tantas veces ciñó sus torsos debajo del pecho, y que Adán conocería bien tras su estancia en Roma.

Tanto el templete de Baco como el Abejero con su Venus están directamente comunicados con un Saturno devorando a su hijo. ¿Se trata de una alusión al Tiempo destructor, donde termina el placer y la belleza? ¿Encarna aquí Saturno el papel del Invierno, con lo que podría pensarse en el Ciclo de las Estaciones? Tan sólo falta una representación del Verano para que este ciclo quedara completo y que quizá existió y hoy se ha perdido. Hay que hacer notar que el orden de Paestum sobre el que se asienta Saturno —junto a la copia del mosaico de la Batalla de Iso en el comedor de palacio— es el único elemento que a modo de emblema evoca aquel



Monumento con «Saturno devorando a su hijo».

mundo en ruinas que se descubre en el sur de Italia en la segunda mitad del siglo XVIII.

El resto de las construcciones de esta primera etapa, esto es, la Casa Rústica, la de la Vieja, la del Ermitaño, la Tienda de Campaña y una gruta artificial revestida interiormente con conchas, se hicieron igualmente entre 1794 y 1795. Esta vez sí que conocemos a su autor, Angel María Tadey, un hábil decorador que pasó a ser un personaje inseparable de la Alameda, desempeñando allí un papel que fue vital en toda Corte, grande o pequeña, desde el Renacimiento. Me refiero al tramoyista, al hombre capaz de crear constantemente escenarios diversos para el mundo de la «fiesta», al hábil decorador de interiores, a ese personaje que lo mismo diseñaba una arquitectura efímera ante la fachada de un edificio —como ocurrió en la Alameda con motivo de la visita de Fernando VII en 1817 (33)— como dirigía la construcción de un barco o pintaba una falúa (34). Tadey era lo que en Madrid se llamaba «maestro teatrista», y como tal aparece trabajando junto con su hermano Antonio para el duque de Híjar en 1789. Ambos, «Pintores del teatro Italiano» (35), levantaron un arco de triunfo dedicado por dicho duque a Carlos IV con motivo de las fiestas reales de su coronación. El arco denota un claro espíritu tardobarroco, con el consabido programa iconológico de marcado carácter áulico.

¿Quiénes eran estos Tadey o Tadei, pues de las dos formas aparece en la documentación contemporánea? Creo que se trata de una rama de la larga familia de los Tadey de Gandria, que trabajaron como estucadores en diversas capitales europeas (36) por estas mismas fechas. En los libros de matrícula de la Academia de Bellas Artes de San Fernando aparece registrado el nombre de Angel María Tadey y Burghini, el 19 de noviembre de 1791, donde consta su oficio y procedencia: pintor de teatros, de Milán (37). Angel María Tadey debió de inscribirse para ejercer el oficio más libremente, y no como simple alumno, pues ni por edad ni conocimientos lo requería. De su hermano Antonio tan sólo conozco los datos recogidos por J. F. Rafols y J. Muñoz Morillejo en relación con los decorados que hizo para el teatro de la Cruz (1807) y del Príncipe (1818-1828) (38). Aún tenemos noticia de un tercer miembro, y primo seguramente de Angel María y Antonio, que se inscribe también en la Academia de San Fernando, en 1791, Gregorio Burguini (*sic*), igualmente de Milán y «pintor de Teatros». De su labor realizada no conocemos nada.

Angel María Tadey diseñó durante 1794 las citadas obras para la Alameda, construcciones evidentemente ligeras, sin ninguna ambición culta, sino que, por el contrario, pretendía escenificar la comedia pastoral y supuestamente ingenua, tan de moda en Europa desde el «Hameau», de María Antonieta, en el Petit Trianon (1782-1786).

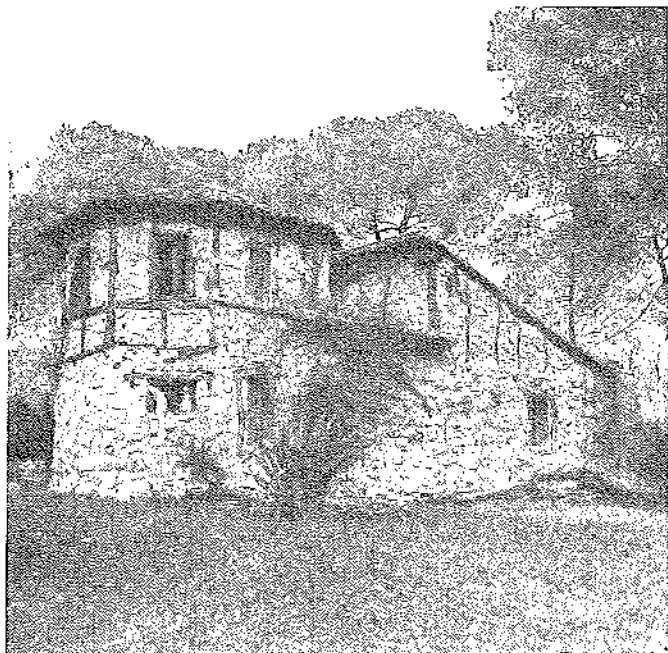
Para la Casa Rústica conocemos varios tanteos y una bella acuarela (39) que nos muestra su aspecto antes de revestirla con cañas, tal y como hoy puede verse. La Casa de la Vieja, de más sólida construcción, a base de madera y mampuesto, tiene un aspecto realmente pintoresco. Consta de dos plantas y de varias estancias mila-

grosamente conservadas todavía, a pesar de los avatares sufridos por la Alameda en su más triste y reciente historia. La planta baja cuenta con un curioso «gabinete de musgo» —una especie de «salon frais»—, «el cuarto de la vieja y el muchacho» —con sendos maniqués—, la cocina y los servicios. Una rudimentaria escalera interior da acceso a la segunda planta, donde se encuentra el «gabinete» pintado por el propio Tadey, y que imita con su estilo fuertemente ilusionista el interior de una casa rural con vasares y anaqueles, frutos, estampas populares con temas de toros, mapas y algún grabado sobre la pared. Las luces y sombras fingidas dan impresión de realidad y relieve.

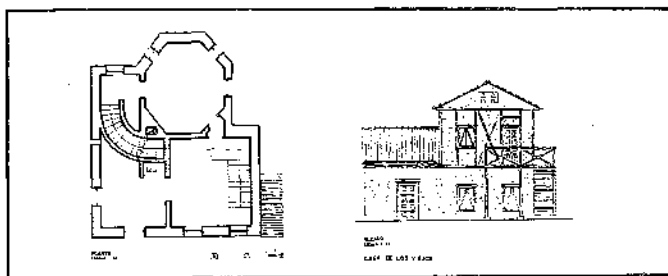
La Ermita, terminada también en 1795, es muy sencilla y ha sido repintada varias veces, perdiéndose así las que en su interior ejecutó Tadey. Contaba en su día con dos ermitaños de cartón en tamaño natural, rodeados de sus humildes enseres.

La Tienda de Campaña era un elemento que no podía faltar en el programa de este tipo de jardines. La primera era de madera y estaba, al parecer, sobre una de las dos islas. Más tarde, la duquesa hizo levantar otra sobre la colina que domina el lago, esta vez con un ligero armazón de hierro, vestida con colgaduras pintadas y cobijando unos asientos. Posiblemente su aspecto fuera parecido al que ofrecía la tienda diseñada por Tronard en 1772, para los jardines del marqués de Marigny, en Menars (40). Este era, a grandes rasgos, el panorama que ofrecía el jardín inglés, también llamado jardín alto, hacia 1800, sin hacer mención de otros estanques menores, pretilos con jarrones y esculturas, pequeñas estatuas «de jardín», bancos, juegos y demás que se repartían por los paseos.

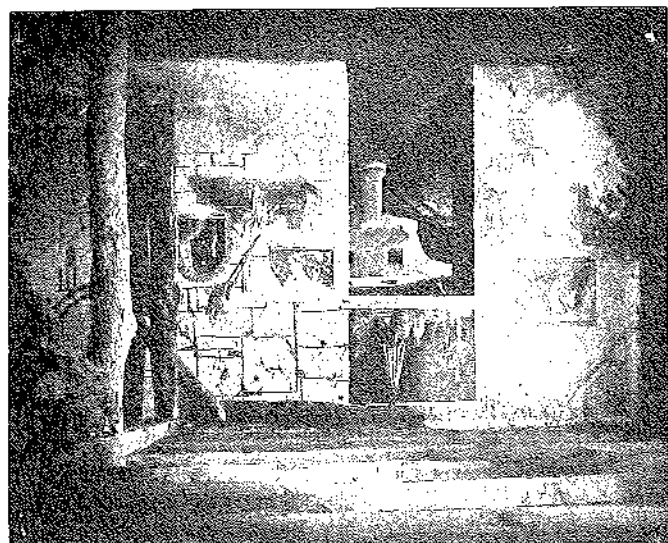
Nada se ha dicho hasta ahora del edificio principal, del palacio, el cual entraña serias dificultades para su análisis, especialmente su interior, que ha sido varias veces modificado y finalmente destruido. Como punto de partida hay que dejar muy claro que el edificio actual aprovechó en parte una construcción anterior, de donde deriva la forma irregular de su planta, y posiblemente también el volumen edificado. Aquella es un rectángulo irregular (41), y éste muestra una solución torreada en los cuatro ángulos, de gran arcaísmo. El edificio se terminó en 1798, y de entonces datan sus fachadas, excepto la que da al jardín, que se debe a una reforma posterior. La fachada principal exterior, la que mira a la plaza de Osuna, frente a la Casa de Oficios, es una fachada eminentemente urbana y que podría encontrarse en cualquier calle del Madrid de Carlos IV. Consta de tres plantas, entre las dos torres angulares citadas, y un gran portalón en el centro, de carácter muy sobrio. A ambos lados de éste se abren dos grandes óculos, que iluminan el zaguán de entrada, idea ésta que bien pudiera derivar de las portadas madrileñas de Pedro de Ribera. La fachada norte, junto a la que se abre otra entrada al jardín flanqueada por dos pilastrones almohadillados, es igual a la descrita, aunque sin el portal. Por el contrario, la fachada sur muestra una solución original, al retranquear su plano y dar lugar con ello a una amplia y soleada terraza.



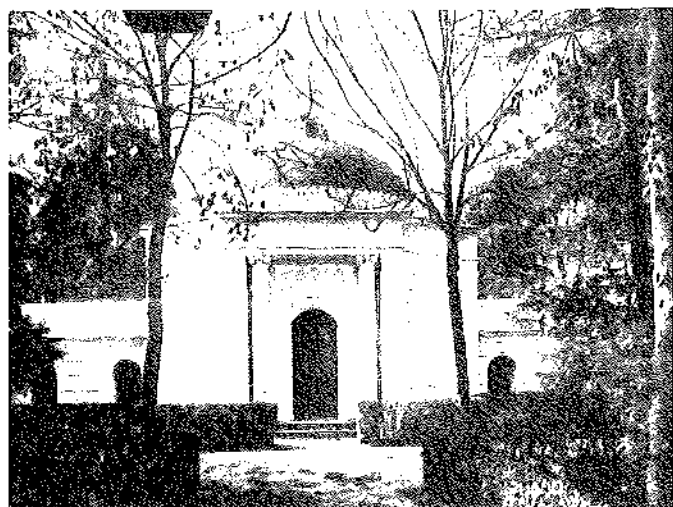
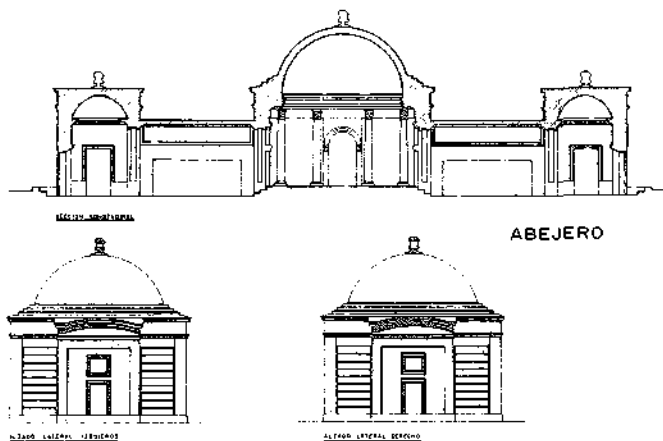
«Casa de la Vieja», proyectada y decorada por Angel Maria Tadey. 1794-95.



Planta y alzado de la «Casa de la Vieja».



«Gabinete pintado» en el interior de la Casa de la Vieja, decorado al fresco por Angel Maria Tadey.



El «Abejero».



La «Ermita», proyectada por Angel Maria Tadey. 1794-95.

Por otra parte, el forjado de ésta cubre el gran comedor, el cual está comunicado a su vez con el jardín bajo o de las Ranas, a través de un grato juego de escaleras. Este jardín quedaba como jardín privado resuelto en cambio al gusto italiano, con una composición aterrazada, en cuyo desnivel van grutas con mascarones expulsando abundante agua.

De la fachada principal al jardín nada puede decirse por haber desaparecido con la posterior y afortunada reforma de Martín López Aguado. ¿Existía allí anteriormente una columnata? Desde luego, el tema de la columnata no era ajeno a los planteamientos de Guill, que intervino aquí como arquitecto del palacio, pues ya conocemos la idea de una solución de este tipo para el Ayuntamiento de Madrid, en su fachada a la calle Mayor, y que luego realizó Villanueva.

El interior del palacio muestra hoy un aspecto desolador, pero a través de inventarios y tasaciones puedo, al menos, decir algo de su distribución (43). En la planta baja se encontraba el zaguán de entrada con la escalera principal (existe), el oratorio, que durante algún tiempo estuvo en la planta principal, el cuarto para el capellán, cuartos de huéspedes, cuartos para los criados de más edad, «sala del truco», con las «lochas de Rafael de Urbino»; sala de baile, antecámara de lacayos y piezas de paso. En esta misma planta hoy subsiste a duras penas la cocina, que comunica con el comedor mencionado más arriba, a través de un curioso torno-espejo sobre la consola principal del comedor, único mueble éste que, maltratado, se conserva aún. El comedor lleva unas bóvedas rebajadas y cuenta con un magnífico piso de mosaico fingido, que reproduce la Batalla de Iso, uno de los mosaicos recién descubiertos en Pompeya.

Dicho comedor se abre, al sur, al jardín de las Ranas por medio de grandes vanos, sobre los cuales unos ojos de buey enmarcan vaciados clásicos. Una escalera, abierta posteriormente, lo comunicaba con la planta noble. La escalera es de un solo tiro, muy sencilla y encajonada, llevando como único elemento decorativo una hornacina albergando todavía hoy un vaciado del «Fauno danzante», que se encuentra en la Tribuna de los Uffizi, en Florencia. Estas y otras esculturas, desaparecidas pero documentadas (un Apolo, el grupo de Laocöte, las estatuas que acompañan a Venus en el Abejero, etc.), corrieron a cargo de José Panuchi, quien recibió varios pagos «por estatuas» en 1797. Este Panuchi no es otro que el italiano José Pagniucci, el cual, en un documento citado por E. Pardo Canalís en relación con el «Ganimedes», de José Alvarez Cubero (44), aparece precisamente como «vaciador». Pagniucci, ligado a la Academia de Bellas Artes, pudo utilizar los moldes de esta institución para los vaciados de la Alameda de Osuna.

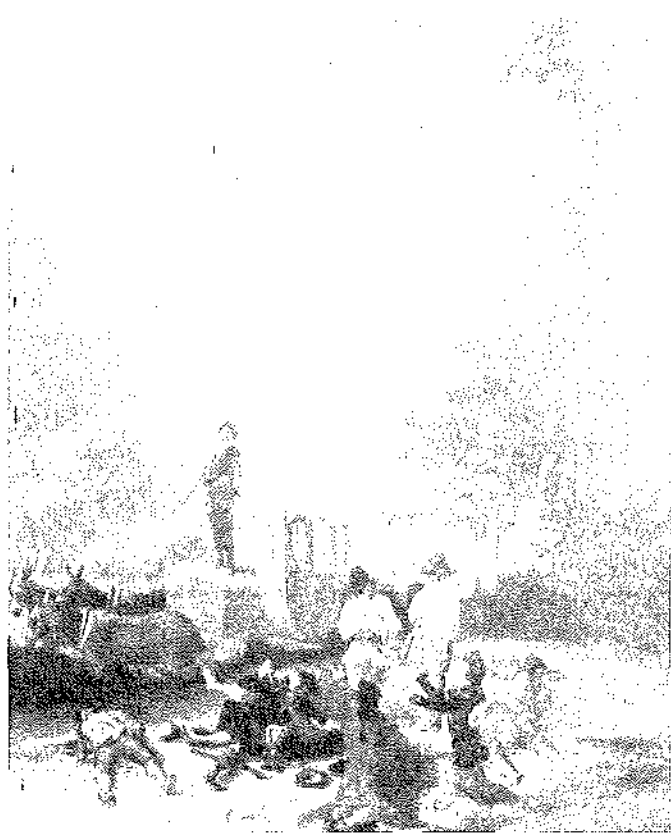
En la planta noble del palacio, el mayor espacio estaba ocupado por la «habitación de la duquesa», componiéndose aquella de la «pieza de baño», un «gabinete redondo», la «sala de compañía» (con seis grabados narrando la historia de Pablo y Virginia, dos perspectivas del palacio de la Alameda pintadas por Tadey, un piano, muchos muebles, cuadros y grabados diversos), una al-



«El Columpio», pintado por Goya para el Palacio de la Alameda en 1799.

coba y su correspondiente antealcoba. En la misma planta se encontraban las habitaciones del duque, su despacho, el «gabinete de países», la «pieza del reloj» (por uno de caoba guarnecida de bronce y embutidos de maderas finas, firmado por Robert), la biblioteca, los cuartos de los «señoritos y señoritas» (compuesto cada uno de sala, gabinete, alcoba y recámara), decorados con 32 láminas de las ruinas de Zaragoza, por Brambila, y otras piezas de menor importancia. En la planta alta, además de las habitaciones de los «criados de librea», se guardaban las ropas y otros enseres.

De todo el palacio, la pieza excepcional era, sin duda, el «gabinete redondo» de la duquesa, alojado en una de las dos torres de la crujía del jardín principal. Allí se encontraban los cuadros pagados a Goya en 1799, «siendo siete pinturas que representan: una "La pradera de San Isidro"; cuatro, de "Las estaciones del año", y dos asuntos de campo que hizo para el gabinete de la Condesa-Duquesa, mi mujer». Goya había trabajado ya no sólo para los Duques de Osuna, la familia que más cuadros pagó a Goya después de los Reyes, como recuerda



«El asalto a la diligencia», pintado por Goya para el Palacio de la Alameda, en 1799.

Sánchez Cantón, sino para la propia Alameda, con aquellos asuntos de brujas pagados en 1789, en el que se entrevé un Goya hasta entonces inédito (45). Por coincidir con algunos de los puntos de vista tomados aquí, no puedo por menos de transcribir lo que Sánchez Cantón comenta en relación con los cuadritos de Goya de 1799 para la Alameda, que eran reducciones con variantes, y no bocetos, de los tapices que obraban en los Reales Sitios: «La Condesa-Duquesa, siempre rival de la Reina, gozaría con la travesura de rodearse con composiciones de tapices del Pardo y El Escorial, pero más animadas y alegres, incluso con algunas que no podía disfrutar María Luisa porque eran nuevas: así, "La Pradera", nunca tejida, "La ermita de San Isidro con los majos y majas bebiendo el agua en la fuente milagrosa" y "La merienda bajo la enramada", que ni consta fuesen desarrolladas para modelos» (46).

Todavía sobre los muros y techos de las estancias alojadas en los torreones se conservan pinturas, algunas de las cuales creo que pudieron ser de las que el propio Tadey hizo en 1797, en un estilo entre imperio y pompe-

yano. De un estilo análogo debían de ser las pinturas que el mismo Tadey, «un milanés de ojos saltones y vanidosísimo», hizo para el palacio de la Duquesa de Osuna en Aranjuez, según testimonios del inglés William Belford, que lo visitaba en 1795 (47).

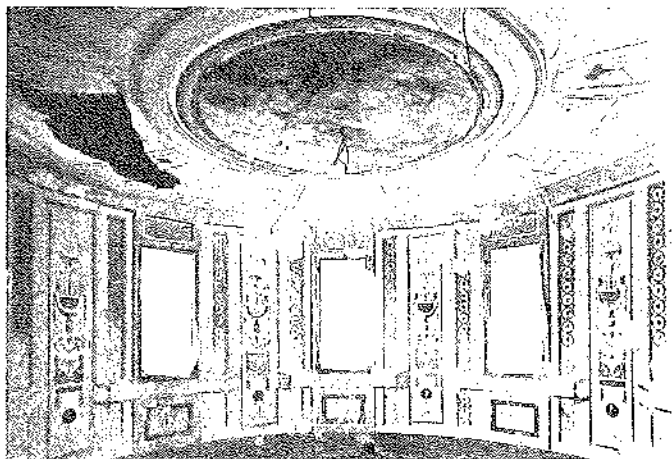
En otras estancias intervino posteriormente el pintor Francisco Martínez de Salamanca, pero no puede reconocerse nada como suyo.

Resta por decir algo de los arquitectos que dirigieron la obra, que fueron Mateo Guill y Manuel Machuca y Vargas. De Guill, que era ayudante («Teniente») de Villanueva en las obras que éste dirigía como Maestro Mayor de Madrid, nada puede añadirse además de lo apuntado anteriormente. Machuca (1750-1799), en cambio, es un arquitecto de mayor importancia, sobre todo a raíz de su intervención en la inconclusa catedral de Cádiz, pero del que tampoco sabemos gran cosa fuera de esto y de los dibujos que de él se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. La actuación de ambos en la Alameda debió de ser de simple dirección de obras, modificando la mencionada construcción preexistente.

Muy posiblemente ellos intervinieron en algunos de los edificios menores que servían de «Himbernáculo y conservatorio de frutas», o en aquel otro más importante de la Vaquería, «el cual se compone de un Gabinete obalado para S. E., adornado y pintado con arabescos, con una pequeña pieza que recibe luz de la calle (la que flanquea por el sur los jardines, llamada calle Real); inmediato hay otra pieza... y a continuación la cuadra para las Bacas» (48).

De este modo quedaba completo el amplio programa que exigía el jardín inglés, el cual de nuevo se ligaba a un personaje femenino, en la misma línea que la marcada por Mme. Dubarry, en Louveciennes (1772-1774); María Antonieta, en el Petit Trianon (1774-1778), o Mesdames Adelaida y Victoria, en Bellevue (1781-1783) (49).

Esta primera etapa, que venía a coincidir con el fin del siglo, fue un período de espléndido crecimiento, como lo atestigua el propio Jovellanos, quien al salir de Madrid por la carretera de Aragón veía «desde el coche los aumentos de la quinta de la Alameda, de la Duquesa de Osuna», según recoge en sus «Diarios» (6-VIII-1798).



«Rotonda», en el interior del Palacio.

II. 1808 - 1834

En 1807 muere el IX Duque de Osuna y al año siguiente se produce la invasión francesa. La duquesa viuda abandona Madrid y marcha a Cádiz. Al parecer, se produce una confiscación o venta judicial de la Alameda en el mismo año de 1808 (50). Por correspondencia mantenida con Tadey, la duquesa se entera de que el gobierno francés regaló la Alameda al general Beliard, quien conservó al frente de los jardines a Provost (51). Al regreso de Fernando VII, la duquesa vuelve a Madrid y da un nuevo impulso a su «Capricho», levantando el Casino o Salón de Baile, y dedicando una atención preferente al arbolado.

El palacio contaba ya con un modesto salón de baile, que debía resultar pequeño y anticuado, por lo que la duquesa encargó en 1815 a Antonio López Aguado, Maestro Mayor de Madrid y ferviente realista, el proyecto de un Casino para este fin. El Casino se levantó en el extremo oeste del jardín inglés, sobre un punto clave, ya que de allí parten las aguas que alimentan la ría y el lago. Su arquitectura, de traza sencilla, consta de un zócalo de planta cuadrada sobre el que se alza el Casino propiamente dicho, en forma de prisma ochavado con cubierta piramidal. Su mayor interés se centra en el interior, donde encontramos la típica ordenación del salón de espejos multiplicando luces o imágenes por su constante enfrentamiento. Su espíritu dimana del interior rococó, pero con la rigidez sintáctica propia de un arquitecto neoclásico. El dibujo es de una sobriedad máxima, y el orden jónico de las pilastras imponen un ritmo inequívocamente neoclásico. Hay que hacer notar que Aguado sintió predilección por estos apilastrados jónicos, cuyos fustes estriados y tensos llevan un capitel de poco desarrollo y muy ceñido, de acento viñolesco, y todo ello con un tratamiento marcadamente plano. Estos apilastrados los utilizó en interiores, como en el Casino de la Alameda o en el gran salón circoagonal del Teatro Real, y en composiciones más monumentales, como ocurre en la Puerta de Toledo (1817-1824). El piso del casino era de maderas finas, y en el techo, que apoya sobre una animada moldura corrida típicamente neoclásica, aparece el Zodíaco, pintado, al parecer, por Juan Gálvez. Este tema guarda relación con los relieves exteriores en las sobrepuertas, que representaban las Cuatro Estaciones. Hoy faltan muchos elementos accesorios, especialmente la gran lámpara neogótica central, en bronce dorado, único testimonio romántico-medieval encontrado en la Alameda.

Es importante advertir que el Casino está ordenado en función de la ría, al menos en cuanto a los accesos a la plataforma sobre la que se yergue. En efecto, en el lado que mira a la ría se organiza un juego de escaleras-desembarcadero, las cuales cobijan a su vez una fuente y el temible jabalí que Artemisa envió a Calidonia, en su versión clásica. Por debajo del hermoso animal esculpido en piedra de Colmenar, mana el agua procedente del gran depósito alojado bajo el zócalo del Casino. Este se presentaba así como meta final tras el paseo por aquellas

falúas que diseñara Tadey. Todavía se conserva en parte el delicado antepecho de hierro fundido, protegiendo la terraza o paso exterior que envuelve el salón.

Además del Casino, la duquesa cuidó especialmente durante estos años del plantío de la Alameda, hasta convertirla en un auténtico vergel, donde se llegaron a aclimatar algunas plantas exóticas. La propia duquesa debía tener algunos conocimientos de botánica, lo cual hizo escribir a Mariano La Gasca, en 1828, desde Londres: «It is but justice to Her Grace. To state that she has more spirit and taste in botany and gardening, than all the other grandees of Spain put together.» A continuación, añade: «Alameda is embellished with fountains, basins, cascades, canals, statues, temples, etc., and well provided glass frames, in which many curious exotic plants are kept» (52). Conocemos en varias ocasiones la procedencia de los árboles, y así, por ejemplo, en 1827 llegan 176 de Francia y algo más de 300 de Aranjuez, El Retiro y San Fernando de Henares (53).

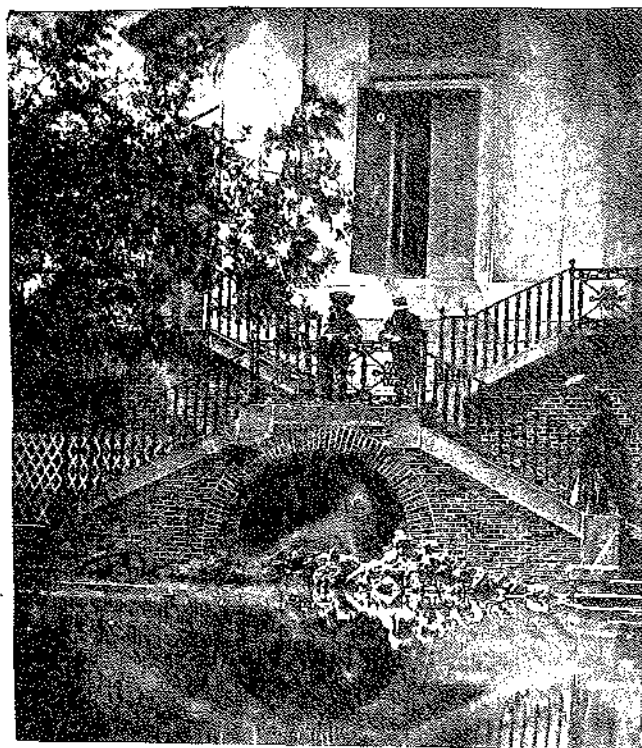
Dos años más tarde, «Guioti y Compañía, jardinistas y floristas de Grenoble», envían a la duquesa sus catálogos de pedido. Datos como estos podrían ir repitiéndose a lo largo de cada temporada, y resumiéndolos de algún modo se puede fijar con toda seguridad que la Alameda contó con las siguientes especies: Amores, Castañeros, Moreras, Sóforas, Almeses, Acacias de tres puntas, Robles, Plátanos, «Paraísos», Acacias blancas, Tilos, Laureos, Madroños, Lilas de hoja perenne, Alamos, Pinos, Cipreses, Acacias de Flor, Castaños de Indias, Hevonomus y Colituis de Levante, además de otras especies más comunes. Algo de todo esto aún resta.

III. 1834-1844

Tras la muerte de la duquesa, en 1834, la Alameda pasó a su nieto y heredero don Pedro de Alcántara Téllez Giron (54), comenzando así la tercera etapa de la Alameda, plena de proyectos y renovadoras ideas que desgraciadamente interrumpió la temprana desaparición del duque en 1844.

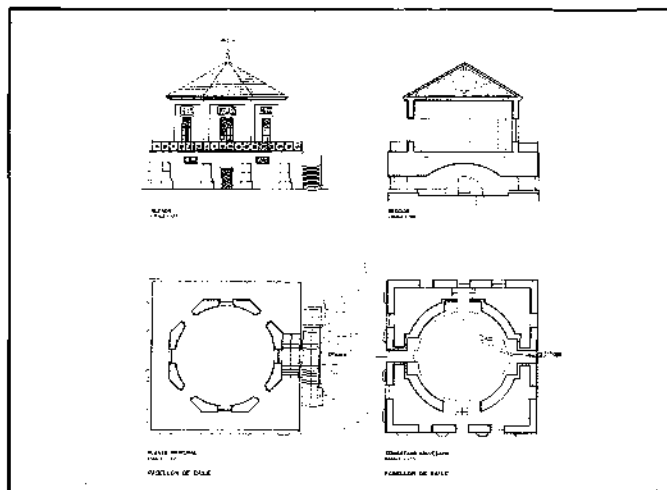
Al hacerse cargo de la Alameda, el nuevo propietario puso en práctica inmediatamente dos proyectos: el primero consistía en honrar la memoria de la fallecida duquesa erigiendo un monumento en la llamada plaza de los Emperadores. El segundo, de más envergadura, consistía en transformar la fachada del palacio que mira al jardín. Para ello, el duque se valió de Martín López Aguado (1796-1866), arquitecto formado en la Academia con su padre, Antonio López Aguado, que había proyectado el mencionado Casino de baile, y completado sus estudios con una estancia en Roma. Su arquitectura resulta menos grave que la de su padre, revelando un clasicismo muy atemperado por una modulación y un diseño de claro signo romántico.

En 1838 ya estaba terminada la llamada «Exedra» en la plaza de los Emperadores. Allí se encontraba hasta no hace mucho algo que hoy sólo podemos medir a través de viejas fotografías (55). Se trata de una composi-

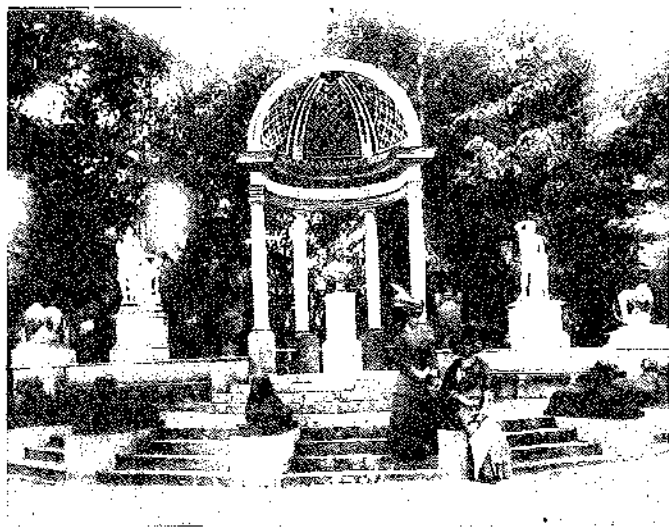


«Casino de baile», proyectado por M. López Aguado.

ción centrada por un ábside abierto —en forma parecida al del Redentor de Palladio— cobijando el busto de María José Pimentel, realizado en bronce por el escultor José Tomás. Aguado diseñó una original arquitectura en mármol de delicado orden jónico, donde se acusa la mencionada fragilidad en el tratamiento de los órdenes clásicos, y cuya comparación con el Templo de Baco denuncia el tiempo transcurrido. Mientras éste conservaba aún elementos tardobarrocos, la «Exedra» anuncia la disolu-



Planta y alzado del «Casino».



«Exedra», monumento a la Duquesa de Osuna en la plaza de los Emperadores. Proyectada por M. López Aguado. 1838.



Estado actual del monumento a la Duquesa de Osuna, después de su destrucción y reciente expolio (hacia 1974).

ción del neoclasicismo. En cierto modo son dos paréntesis que encierran cronológica y conceptualmente el proceso de la arquitectura neoclásica.

Una incalificable actitud ha destrozado lo que no podía llevarse consigo (grupos escultóricos, el retrato de la duquesa, jarrones, leones y los bustos de los emperadores que dan nombre a la plaza), quebrando los fustes de mármol, golpeando las esfinges que vació en plomo Francisco de Elías, etc. Tan sólo quedan, como triste recuerdo de la que fue fundadora de la Alameda; un mármol rosa que servía de pedestal al bronce citado, con la siguiente inscripción:

MARIAE. JOSEPHAE. PIMENTEL
DUCES. COMT. OSSUN. ET. BENAVENTIS.
MATRONAE
IGEN. ACUM. ANIMI. PRAESTANTIA
PIETATE
STUDIO. IN. SUOS. IN EXTEROS. FACILITAS
SPECTABILISQUE. DOTIBUS
COMMENDATISSIMAE
AMENAE. HUIUS. VILLUAE. CONDITRICI
PETRUS. ALCANTARA. TELLES. GIRON
NEPOS. ET. SUCCESOR
ANNO. MDCCCXXXVIII

La misma fecha de 1838 creo poder leer en el sencillo monumento que a modo de ara, se levanta en la isla mayor del lago, cuya inscripción comienza así:

A LA MEMORIA
DE DON PEDRO TELLEZ GIRON
III. DUQUE DE OSUNA
VIRREY DE NAPOLES

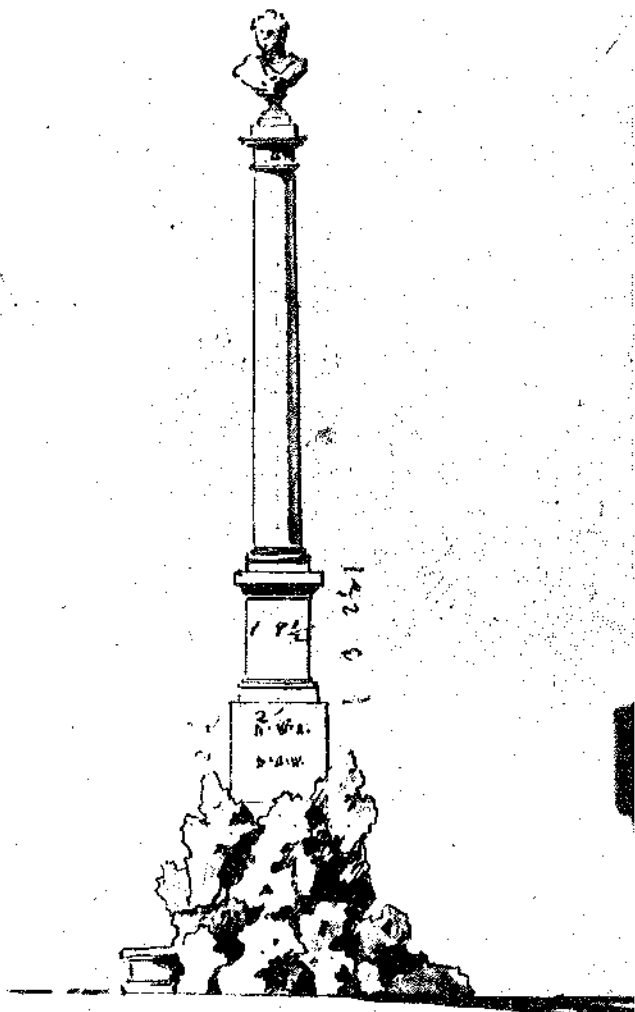
Sobre la inscripción va un medallón en bronce con la efígie del duque. La isla, el monumento y el arbolado que

le acompaña, crea un ambiente netamente romántico y que no puede por menos de recordar al que rodea la tumba de J. J. Rousseau en la isla del jardín de Ermenonville. Otros monumentos similares, quizá de ilustres antepasados, aparecieron en otros lugares de la Alameda, destacando entre los más notables los que se colocaron en el centro de una plazoleta de cipreses, aquella de poca superficie y éstos de gran elevación, abiertos en los parterres circosagonales del gran eje central. Los monumentos, diseñados por Martín López Aguado, consisten en dos columnas sobre alto pedestal y rematadas con un busto, si bien más que el monumento en sí interesa el ambiente creado en su entorno de fuerte acento romántico.

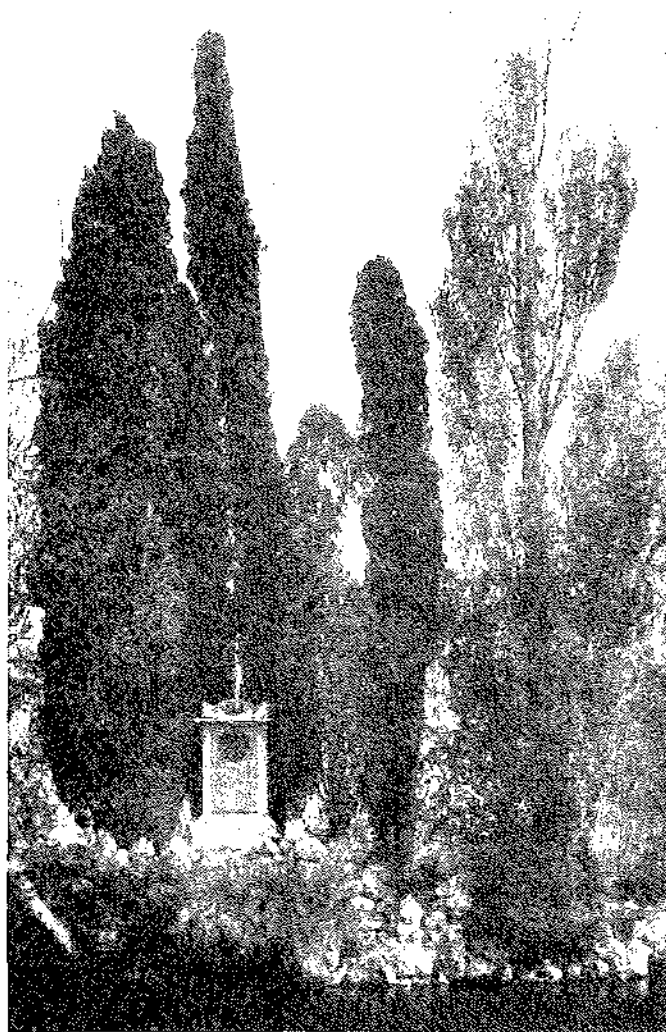
La mejor imagen de los fuertes rasgos románticos que cobra ahora la Alameda se recoge en las dos vistas que pintó Genaro Pérez Villaamil, en 1835, con el lago y el palacio como temas de fondo.

La obra más lograda de Martín López Aguado y que le sitúa entre nuestros mejores arquitectos clásico-románticos, es sin duda la fachada del palacio que mira al jardín. No conocemos el aspecto de la anterior, pero me temo que fuera algo sórdida en consonancia con el resto de las fachadas, y ya hemos visto cómo en vida de la duquesa, Tadey improvisó una postiza con motivo de la visita de Fernando VII.

El proyecto de López Aguado lo conocemos por la publicación de una serie de dibujos de este arquitecto en relación con la Alameda (56), habiéndose introducido en su ejecución levisimas modificaciones que no afectan para nada la idea. Para mí, el gran acierto de M. López Aguado, fue el de haber simplificado y reducido a una planta única las tres alturas del edificio, dividiendo luego el espacio, entre las torres angulares en una serie de nueve partes iguales, esto es, en un número impar para dejar centrada la composición de un vano central y no de una columna. Creó allí una galería-pórtico apoyado en pilares llagados, cuyos ejes coinciden



«Proyecto de monumento para la plazuela de los cipreses», de M. López Aguado.

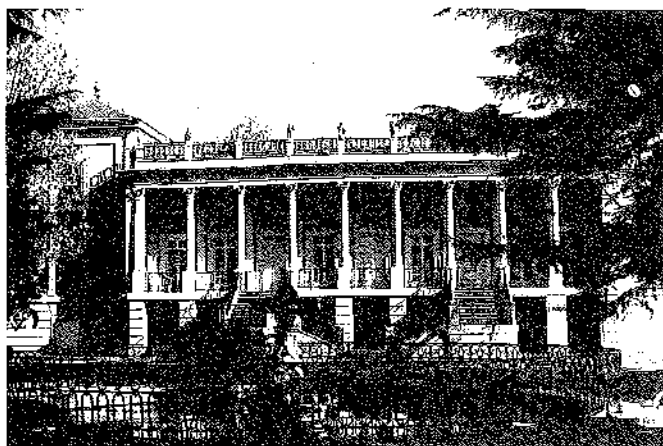


La «Isla del Lago», con el monumento al III Duque de Osuna, Virrey de Nápoles.

con los de la delicada columnata corintia y los remates sobre la cornisa. La frecuencia de estos ejes verticales que articulan el alzado, queda neutralizada por la línea horizontal del forjado de la galería que se prolonga sobre las torres angulares, sirviendo de nexo entre la obra antigua y la obra nueva. Igualmente el entablamento contribuye a contrarrestar la insistencia de aquellos ejes verticales, creando una imagen armónica y equilibrada.

Aguado supo crear una fachada de jardín difícil de igualar, reelaborando un modelo clásico con un nuevo espíritu romántico. En efecto, aquí han desaparecido las superficies murales continuas, el potente orden clásico ha cedido el puesto a un gentil orden corintio con más sentimiento que fuerza, los antepechos de hierro sobre la cornisa han sustituido a los balaustres macizos, etc., mostrando un cierto proceso de debilitación formal con el consiguiente cambio expresivo.

López Aguado hizo avanzar la línea de la fachada otorgándole así cierta autonomía respecto a las torres de flan-



Fachada del palacio al jardín, de Martín López Aguado. Entre 1834-1844.



«Don Pedro Téllez Girón, Duque de Osuna», continuador del engrandecimiento de la Alameda, a la muerte de la Duquesa, entre 1834 y 1844. Retrato por Carlos Luis de Ribera.

queo. Al propio tiempo, y por la profundidad de la galería, se produce un grato efecto de luces y sombras, no ya al modo de Boullé por contraste de volúmenes, sino por la luz que reflejan los elementos estructurales emergiendo de la sombra prieta del fondo.

El nuevo Duque de Osuna encargó a su arquitecto otros proyectos para dar nueva fisonomía a alguno de los viejos edificios, tales como el Abejero, donde subsistiendo los mismos elementos en planta, se modificaban los alzados, igualando alturas en beneficio de una mayor unidad frente a lo heterogéneo de la composición aludida más arriba.

De los demás proyectos que Aguado pudo hacer para la Alameda, aunque con algunas reservas sobre su efectivo destino, hay que destacar el «Museo de pintura y escultura», un «Teatro», y un nuevo palacio de fuerte influjo italo-renacentista.

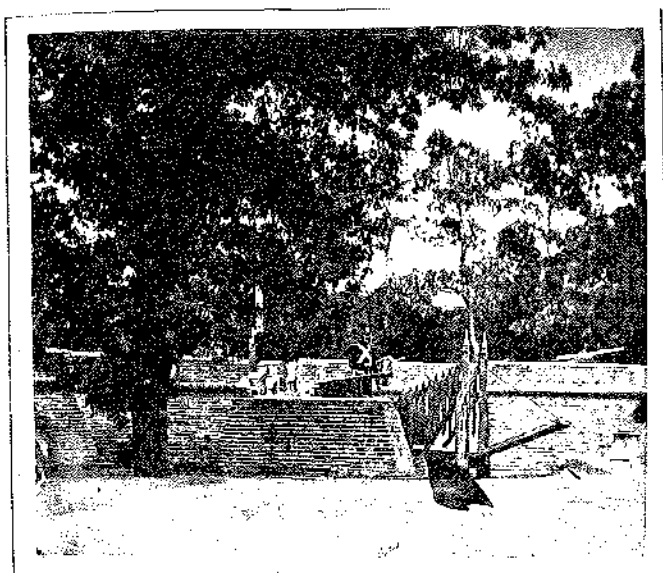
El «Museo» está concebido según el modelo clásico de la basílica pagana que tantas veces reutilizó el neoclasicismo. Entre nosotros es muy claro el ejemplo de esta manipulación en el Oratorio del Caballero de Gracia en Madrid, de Juan de Villanueva, y en un formidable proyecto de este mismo arquitecto, conservado hoy en el Museo Municipal de Madrid. Lo interesante a destacar aquí es cómo López Aguado ha reconvertido el modelo que de nuevo vuelve a cumplir una función «civil». Mientras que la zona alta llevaría la pintura, toda la parte baja del «Museo» está dedicada a la escultura, presidiendo el conjunto y desde el ábside el grupo de «La Defensa de Zaragoza», de Álvarez Cubero. El grupo, llegado a España hacia 1825-1826, tuvo una amplia y favorable acogida en la propia Italia, expectación que justificaría el que el nuevo duque deseara para sí un vaciado de aquella obra de honda significación patriótica.

El «Teatro» es una muestra más del talento de Aguado, que con propuestas muy concretas se sale de lo habitual entre nosotros y plantea algunos programas de marcado carácter internacional. El «Teatro» es uno de ellos. Consta de los tres elementos habituales: vestíbulo, sala y escenario. Por tratarse de un teatro de corte, el vestíbulo alcanza muy poco desarrollo no existiendo tampoco el «foyer» ni la escalera más o menos monumental. La planta y alzado de la sala es un ejemplo muy bello de sala neoclásica al modo francés, y tanto su forma circular —en planta— como la solución de las columnas gigantes de su interior, me hacen pensar que López Aguado conocía el teatro de Víctor Louis de Burdeos, o cuando menos estaba al tanto de las novedades introducidas a finales del siglo XVIII en la estructura de los teatros franceses.

El escenario es muy sencillo, ya que carece de telar, no tiene proscenio ni tampoco «postcaenium». Es más, la originalidad del Teatro de Aguado es que concibe la escena abierta, sin ningún elemento opaco que cierre al fondo del escenario, de tal modo que la luz y el paisaje natural se incorporan como fondo válido a la representación teatral. No conozco una solución similar entre los teatros españoles. El propio arquitecto nos muestra la fachada del teatro por esta parte con su vano central absolutamente abierto. Esta concepción abierta (vestíbulo y escenario), habla del uso privado del edificio, imposible de realizar en un contexto urbano. Martín López Aguado, como hijo de Antonio López Aguado —arquitecto del Teatro Real de Madrid— muy bien pudo disponer de toda una información sobre los teatros más notables de Europa que le ayudaran a diseñar el de la Alameda.

El último proyecto a que quiero referirme aquí es el de un palacio de espíritu más renacentista que neoclásico. Se trata de una idea que por el dibujo bien pudiera ser de Aguado, pero no sé hasta qué punto se deba de poner en relación con la Alameda. Esta no tiene los desniveles que este proyecto exige, y desde luego nada tiene que ver el templete que domina el conjunto con el del Baco existente y ya descrito a pesar de lo que afirma Iñiguez.

Aunque no conocemos los proyectos, por entonces se ejecutaron otras obras menores tales como la fortaleza artillada, con sus baluartes, foso, etc., y que también lleva-



Fuerte con puente levadizo.



Isla y ría.

ba sus soldados en madera y cartón. El puente de hierro sobre la ría, las grutas del jardín bajo, y otras realizaciones de menor cuantía. Tampoco se descuidaron los jardines, ahora en manos de Francisco Sangüesa, que era el responsable del arbolado de Madrid.

A la muerte de Pedro Téllez Girón, en 1844, le sucede su hermano Mariano quién conservó en su puesto a Martín López Aguado, pero éste ya no volvió a proyectar nada digno de mención, pues a don Mariano le atraían más los animales. Los últimos encargos a nuestro arquitecto se refieren a cuadras para la yeguada inglesa (1854), una faisanera (1851), dos barcos con los nombres de la «Tartana» y el «Bote», y otras menudencias similares. Por estos años la Alameda llegó a reunir una buena colección de animales, desde camellos y corzos hasta águilas, pavos y todo tipo de aves acuáticas, cisnes negros y blancos, gansos comunes y egipcios, patos negros, blancos y de Noruega, gallinas de Conchinchina, Java, Batam, Paduas y Putras, faisanes dorados, plateados y del Brasil, etc., todo ello bajo el cuidado de un tal Mr. Cry (1858). Los jardines recibieron algunas mejoras, especialmente el «Laberinto» que volvió a formar el jardinero Francisco Rizquer si bien hoy de nuevo se ha perdido.

La Alameda siguió distinguiéndose con la visita regia de Isabel II y ya por entonces el nuevo duque había comprado nuevas tierras y ensanchado sus límites (1859). El mismo Madoz nos habla de una serie de mejoras y proyectos, que por una serie de circunstancias se vinieron abajo coincidiendo con la Revolución del 68. No obstante, y a pesar del tiempo transcurrido desde las iniciales experiencias fisiocráticas de la duquesa de Osuna, todavía sigue vivo su espíritu cuando leemos uno de los informes sobre la producción vinícola de la Alameda: «El cultivo de los



Puente de hierro sobre la ría.

vinos en la posesión de la Alameda puede considerarse bajo dos aspectos diversos, como objeto de lujo y de recreo y como objeto de especulación y de lucro... No corresponde a la grandeza de la Alameda... cultivar un buen viñedo que dé por fruto vinos comunes, vinos endebles que hay necesidad de venderlos dentro de la cosecha en que se crían a un vil precio, *cuando ayudada la naturaleza por el arte, cual sucede en Francia y otros países donde la agricultura es una ciencia*, pueden producirse en la Alameda vinos exquisitos...»

A partir de 1868 la Alameda entró en un punto muerto

del que ya no se recuperaría. Las últimas vicisitudes que atravesó, incluyendo la de haber servido de cuartel general durante la Guerra Civil al general Miaja (todavía se conservan los refugios subterráneos), fueron ya recogidos por Sarthou Carreres (57), si bien faltaba la página final en la que la Alameda figuraría como escenario para rodajes cinematográficos con los consiguientes deterioros a los que su nuevo uso le sometía. La nueva etapa abierta al pasar la Alameda al Ayuntamiento de Madrid, tiene no obstante muchos problemas que resolver hasta que el jardín pueda recuperar su inicial belleza e interés (58).

(17) Archivo Histórico Nacional (A. H. N.). Osuna-Cartas, Leg. 514: «Escritura de arrendamiento de la casa, casilla de hortelano, cocheras, caballerizas y una huerta que se halla en la villa de la Alameda, como también un pedazo de tierra, propia del Excmo. Sr. Conde de Priego..., 18 de febrero de 1778.»

(18) A lo largo del texto nos referimos a ella simplemente como duquesa de Osuna. Una sucinta biografía puede encontrarse en EZQUERRA DEL BAYO, J. y PÉREZ BUENO, L., *Retrato de mujeres españolas del siglo XIX*, Madrid, 1924, pág. 15. Para otros aspectos más ricos e interesantes de la personalidad de la duquesa véase la bibliografía citada en las notas 19, 20 y 21.

(19) SARRAILH, J., *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México-Buenos Aires, 1957 (1.ª ed. en francés, 1954).

(20) MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, 1972, págs. 92-93. Otras referencias de interés en las págs. 47, 87, 121, 123, 200, 223, 236 y 244.

(21) SARRAILH, ob. cit., págs. 314-415. Del mismo autor «Un intermédiaire Pougens et l'Espagne», *Enquêtes romantiques*, París, 1933. Sobre otros aspectos de interés vertidos en la correspondencia de la duquesa, véase YEBES, CONDESA DE, *La condesa-duquesa de Benavente, una vida en unas cartas*, Madrid, 1954.

(22) Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Manuscritos. Sig. 11.140.

(23) Esta interesante biblioteca, que no recoge DEFOURNEAUX en su libro *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII* (Madrid, 1973, 1.ª ed., París, 1963), está siendo estudiada actualmente por la Profesora M. V. López-Cordón.

(24) A. H. N., Osuna-Cartas, Leg. 544 bis-90: «Cartas de un comerciante francés a la duquesa de Osuna..., 1802.»

(25) NAVASCUÉS, P., «Iconografía de un Château bordelès del siglo XVIII», *Revista de Ideas Estéticas*, 1975, n.º 132, págs. 309-319.

(26) A. H. N., Osuna-Cartas, Leg. 514: «Copia literal de la contrata original hecha por el jardinero Juan Bautista Mulot, en París a 18 de junio de 1878.»

(27) A. H. N., Osuna-Cartas, Leg. 514: «Condiciones con que Pedro Provost entra a servir a la Excmo. Sra. Condesa Duquesa de Benavente y Osuna, en clase de jardinero para cuidar la Casa de Campo que S. E. posee en la Alameda.»

(28) CHUECA, F. y MIGUEL, C. DE, *Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, pág. 263.

(29) Biblioteca Nacional. Sección de Manuscritos, Sig. 1131914: «Ritmo en alabanza de la Alameda, por Ventura Aguado.»

(30) PARDO CANALIS, E., *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, págs. 35-36. *Escultura Neoclásica española*, Madrid, 1958, pág. 17 y «La Venus de Juan Adán», *Goya*, 1971, págs. 435-436. La referida Venus de Juan Adán se trasladó en 1946 al domicilio de la Sra. Baüer, en la calle Claudio Coello de Madrid. Los Baüer fueron propietarios durante un tiempo de la Alameda de Osuna e Ignacio Baüer escribió entonces «Dos descripciones de la Alameda de Osuna», publicándolas en Madrid, Imp. de Jesús López, 1918, 62 págs. 12.º.

(31) Hoy en el Museo de San Telmo, en San Sebastián.

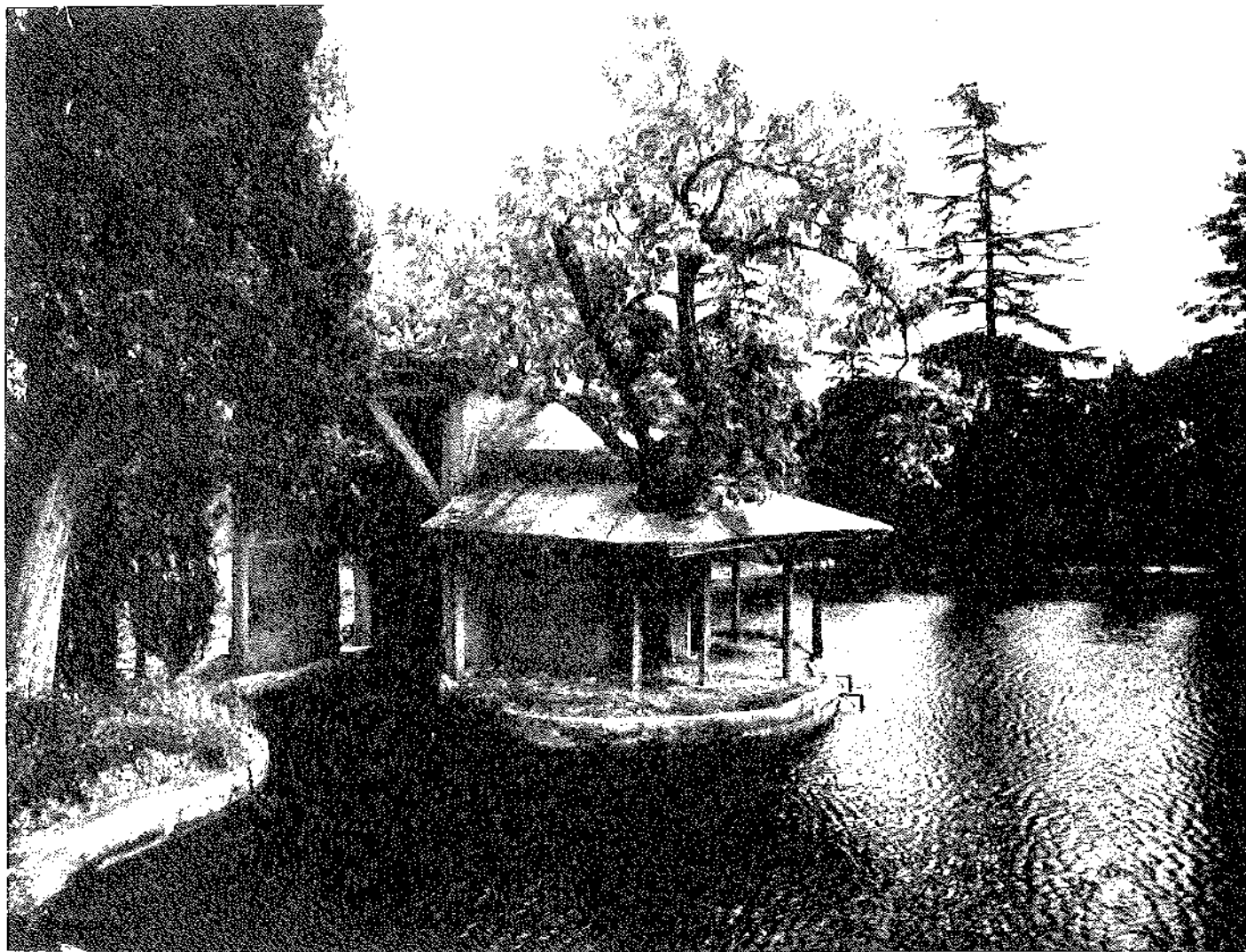
(32) Sobre estos aspectos y las posibles interpretaciones de Venus vestida-desnuda, véase PANOFKY, E., «El movimiento neoplático en Florencia y el norte de Italia», *Estudio sobre iconología*, Madrid, 1972 (1.ª ed. New York, 1962), págs. 189-237, y WIND, E., «Amor sagrado y amor profano», *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, 1972 (1.ª ed. Londres, 1968), págs. 145-154.

(33) A. H. N., Osuna-Cartas, Leg. 511-9-2: «Cuentas de iluminaciones y fiestas en la Alameda con motivo de la visita de S. M., 1817.» Fernando VII ya había estado en otras ocasiones en la Alameda, y concretamente el mismo año de su vuelta en 1814. A. H. N., Osuna, Leg. 375-3: «Cuenta de los gastos de la comida en honor del rey y de la infanta en la Alameda, 1814.»

(34) A. H. N., Osuna-Cartas, Leg. 514: Cuentas, recibos, nombramientos, dimisiones de empleados, etc., relacionado con la Alameda, 1783-1859.

(35) Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid a solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos IV y Doña Luisa de Borbón y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias, Madrid, Imp. Real, 1789, pág. 47. Acompaña un grabado a cuyo pie dice: A. y A. M. Tadey, inv.

(36) Sobre los Tadey de Gandria (Agustín, Miguel Ángel y Francisco Antonio) ver BENEZIT, *Dictionnaire des Peintres...*, T. VIII de la ed. de 1955, pág. 210. Debo al Prof. Andreas Morel a través de W. Oechslin, la ampliación de algunos datos sobre los Tadey de Gandria, así como de otros miembros de esta familia —Agustín y José— no recogidos por BENEZIT.



El Embarcadero.

(37) PARDO CANALIS, E., *Los registros de Matricula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967, págs. 137 y 208.

(38) RAFOIS, J. F., *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954., pág. 88, y J. MUÑOZ MORILLEJO, *Escenografía española*, Madrid., 1923, pág. 300.

(39) Iñíguez atribuye esta acuarela a mi juicio erróneamente, a Martín López Aguado. IRÍGUEZ ALMECH, F., «El arquitecto Martín López Aguado y la Alameda de Osuna», *Archivo Español de Arte*, 1945, págs. 223-224. Allí mismo se señala a M. López Aguado como autor del Templo de Baco lo cual no es posible ya que aquél estaba terminado antes de que naciera Martín López Aguado, además de otras razones que se podrían alegar de tipo conceptual y estilístico.

(40) MOSSER, M., «Monsieur de Marigny et les jardins», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1972, págs. 291-292, figs. 18-19.

(41) Las medidas de la planta son, en pies, 137 × 118 × 136 × 106.

(42) CHUECA, ob. cit., págs. 272-273 y nota 9.

(43) A. H. N., Osuna-Cartas, Leg. 442-5: «Inventario de los muebles y efectos del Palacio de la Alameda, 1790-1795», y Leg. 519-3.

(44) PARDO CANALIS, E., *Escultores...*, pág. 198. Otras referencias a Pagniucci en las pags. 99, 104, 137 y 274.

(45) Sobre las vicisitudes y paradero actual de las obras pintadas por Goya para la Alameda de Osuna, consultar: GUDIOL, JOSÉ, *Goya*, Barcelona, 1970, vol. I, págs. 76, 95, 100, 109, 271-272 y 295-296. Contiene abundantes referencias bibliográficas.

(46) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951, pág. 61.

(47) BECKFORD, W., *Un inglés en la España de Godoy*, Madrid, 1966, pág. 149.

(48) A. H. N., Osuna, Leg. 1498, 368-446: «Notas y correspondencia del archivo sobre asuntos varios de la Alameda, 1800-1884.»

(49) KIMBALL, F., «Les influences anglaises dans la formation du Style Louis XVI», *Gazete des Beaux Arts*, 1931, págs. y ss. y 231 y ss.

(50) A. H. N., Osuna, Leg. 3915-2: «Testimonio de escritura de venta judicial de casas, jardines y tierras en la Alameda de Osuna, 1809». Pese a estar catalogado este documento con la signatura indicada, no aparece en el Archivo.

(51) EZQUERRA DEL BAYO, J., «La Alameda de Osuna», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1926, págs. 56-66.

(52) LA GASCA, M., «On the Gardening an Botany of Spain», *The Gardener's Magazine*, junio, 1828, pág. 70. Este texto lo he podido localizar a través del excelente libro de Vicente Llorens, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra, 1823-1834*, Madrid, 1968 (2.ª ed.), págs. 349-350.

(53) A. H. N., Osuna, Leg. 4161: «Nota de las plantas que han venido de Francia, en 30 de octubre de 1827.»

(54) A. H. N., Osuna, Leg. 352-14: «Venta de la Alameda de Osuna, hecha por la testamentaría de la Duquesa de Benavente a favor del Duque de Osuna», y A. H. N., Osuna, Leg. 7804: «Venta de la Alameda a favor del Duque de Osuna.»

(55) Algunas de estas fotografías no son, sin embargo, tan antiguas

como atestiguan las que acompañan al artículo de Mario González Molina, «La Alameda de Osuna, el último jardín romántico», publicado en *Villa de Madrid*, en 1969 (n.º 26, págs. 70-75), donde todavía pueden verse los grupos escultóricos que acompañan a la «Exedra», concretamente los leones portando inscripciones y el grupo de Hércules y Caco.

(56) Cf. nota 39. En este artículo no se dice el lugar en que se encuentran basándose por ello en las reproducciones allí incluidas.

(57) SARTHOU CARRERES, C., «La Alameda de Osuna», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1947, págs. 89-94.

(58) Con motivo de la adquisición de la Alameda en 1974, por parte del Ayuntamiento de Madrid, adelanté un trabajo en la revista *Pro-Arte* (Barcelona), 1975, n.º 2, págs. 7-26, que se recoge aquí en forma abreviada. No obstante se añaden algunos datos nuevos, que ya se incluyeron en los *Antecedentes de la Alameda de Osuna* (Madrid, COAM, 1977), así como otros debidos al celo de la comisión, que asesoró en sus primeras fases de la restauración de la Alameda, y muy especialmente los hallados por doña Carmen Añón. Entre estos últimos deseo destacar el primer proyecto de jardín de la Alameda, de Pablo Boutelou, que ella ha tenido la gentileza de facilitarme para esta revisión de aquel trabajo inicial.